

REVISTA DE ARTES DECORATIVAS

N.º 6 | 2012-2014



CATÓLICA
PORTO
ARTS



Research Center for Science and Technology in Art



REVISTA DE ARTES DECORATIVAS

N.º 6 2012-2014

Director

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Conselho Científico

Alexandre Nobre Pais
Alexandra Curvelo
Antonio Joaquín Santos Márquez
Ana Maria Fernández Garcia
Annemarie Jordan-Gschwend
António Filipe Pimentel
Carmen Heredia Moreno
Christopher Hartop
Isabel Drumond Braga
Isabel Mayer Godinho Mendonça
Letizia Arbeteta Mira
Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara
Pedro Moura Carvalho
Pedro Dias
Teresa Leonor Vale

Revisores do n.º 6

Ana Paula Rebelo Correia
Carmen Heredia Moreno
Francisco Lameira
Irene Vaquinhas
Isabel Mayer Godinho Mendonça
Letizia Arbeteta Mira
Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara
Paula Monteiro
Nuno Resende Mendes
Raquel Henriques da Silva
Sílvia Ferreira
Teresa Leonor Vale

Edição

UNIVERSIDADE CATÓLICA EDITORA – PORTO
CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes
Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Rua Diogo Botelho, 1327
4169-005 Porto

ISSN 1646-8756

Depósito legal 271465/08

Capa: Pormenor do painel *"Diana mata o leão faminto no ataque a Baco adormecido"*, claustro superior da Sé do Porto. António Vital Riffarto nas olarias de Coimbra, 1733-1734. .

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



- 5 | **Editorial**
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- Artigos**
- 11 | A prataria religiosa espanhola em Portugal como veículo de *mensagem*: 1580-1640
Nuno Cruz Grancho
- 27 | O retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova – Tarouca
Pedro Vasconcelos Cardoso
- 47 | Mobiliário litúrgico pétreo no contexto do barroco português: tipologias e funcionalidades
Maria João Pereira Coutinho
- 69 | A obra de pedraria e talha da Igreja de São Dâmaso de Guimarães (1691-1784)
António José Oliveira
- 95 | *La Venaria Reale. Palazzo Di Piacere, e Di Caccia* (1674) De Amedeo Di Castellamonte: A influência de estampas de Georges Tasnière em azulejos portugueses (finais séc. XVII-1.^ª Metade séc. XVIII)
Diana Gonçalves dos Santos
- 127 | Testemunhos brônzeos do *Settecento* romano em Lisboa. As molduras do *Ecce Homo* e da *Virgem Orante* do Museu Nacional de Arte Antiga e outras obras de Francesco Giardoni
Teresa Leonor M. Vale
- 151 | A Imaginária de Vestir: Reflexões em torno do seu Estudo e Inventariação em Portugal
Diana Rafaela Pereira
- 177 | O mobiliário civil setecentista da “Cela de Santo Ambrósio” do Museu de Arouca
Adelina Valente

- 197 Os alfaiates e as modistas em Lisboa (1775-1850):
subsídio para a História do traje e da moda
Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Moraes
- 223 O edifício do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto (1933-1937).
Percurso da renovação decorativa dos seus interiores
Maria de São José Pinto Leite
- 257 O comércio de artigos de ourivesaria no Norte de Portugal
(século XX): os ourives ambulantes e os ourives feirantes
Rosa Maria Mota

Notícias

I – Dissertações

- 291 A) Dissertações de mestrado em Artes Decorativas defendidas
- 298 B) Projectos de dissertação de doutoramento em Estudos do
Património, na área de Artes Decorativas (em curso)

II – Publicações

- 299 A) Coleção Obras de Carlos da Silva Lopes
- 300 B) Obra em parceria entre o CITAR e a Livraria Civilização Editora
- 300 C) Coleção Artes Decorativas em Portugal
- 301 E) Revista de Artes Decorativas (n.ºs 1 a 5)
- 306 F) Matrizes da investigação em Artes Decorativas (I a V)
- 309 G) Outras Publicações
- 310 H) Publicações do CIONP – Centro Interpretativo da Ourivesaria do Norte de Portugal

A Revista de Artes Decorativas, fruto do labor do CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes –, alcançou um lugar específico entre as publicações periódicas dadas à estampa no universo da História da Arte em língua portuguesa. Continuamos a pugnar pela importância dos estudos na multiplicidade de áreas passíveis de incluir entre os diversos campos das Artes Decorativas, pelo que acreditamos verdadeiramente no papel da RAD para a promoção e incentivo a um melhor conhecimento destes domínios.

Após a maturidade relativa que os seus primeiros cinco números permitiram alcançar, apresentamos agora o n.º 6, seguindo o sistema de revisão por pares. Esta forma de estruturação e verificação da qualidade dos trabalhos publicados permite que verta sobre os estudos que se candidatam o olhar conhecedor dos especialistas. Esta análise fornece perspectivas e elementos enriquecedores, no sentido de um aprimoramento do seu conteúdo ou da sua forma, sugerindo novas ideias, leituras ou, até, recusando os artigos, por não se adequarem, por vários motivos, aos parâmetros enunciados por uma revista científica. Ganha a publicação, beneficiam os autores e, sobretudo, sai reforçada a qualidade dos estudos.

Neste sexto número da Revista de Artes Decorativas, o leque temático dos artigos revela-se abrangente, indo desde o mobiliário aos metais, da talha à azulejaria, da prata aos têxteis, dos estuques às jóias. O mesmo sucede quando à abrangência cronológica, que abarca desde a centúria de Quinhentos até ao século XX. Passemos, então, a uma breve apresentação dos onze artigos que o compõem.

A prataria espanhola em Portugal, datável do período filipino, surge como objecto de estudo de Nuno Cruz Grancho. No presente artigo, a análise recai em cálices de prata dourada existentes em acervos de Norte a Sul de Portugal, inseridos num período cronológico que mereceu ainda pouca atenção da historiografia das artes decorativas em Portugal.

A talha recebe neste número novos subsídios através do olhar de Pedro Vasconcelos Cardoso. O tema centra-se no retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, situada na freguesia de Granja Nova, concelho de

Tarouca. Datado de 1640, este retábulo apresenta diversos elementos que o singularizam, em termos de exemplares coevos da região, demonstrando a relevância do conhecimento dos interiores das capelas particulares para o estudo das artes integradas na arquitectura em Portugal.

Ainda no seio da temática religiosa, a investigação de Maria João Pereira Coutinho incide sobre outro tema que recebe agora um importante subsídio: o mobiliário pétreo barroco. A Autora procede à análise da relação entre as distintas tipologias aí elencadas e as funcionalidades assumidas, designadamente, de ábacos ou credências, lavabos e mesas, entre outras.

Relacionando as obras de arquitectura e talha, António José Oliveira traz mais um subsídio para o conhecimento de uma igreja de Guimarães, neste caso, a de São Dâmaso, no período compreendido entre 1691 e 1784. Neste estudo, o autor expõe elementos para o conhecimento de diversos mestres envolvidos nos respectivos trabalhos, contribuindo para uma melhor percepção da arte vimaranense na baliza cronológica em consideração.

No âmbito das gravuras utilizadas na azulejaria, Diana Santos apresenta-nos uma leitura relativa às influências das estampas de Georges Tasnière nos exemplares portugueses, confirmando a matriz de determinados elementos gravados na formação de muitos conjuntos de silhares de azulejos, numa das épocas áureas da produção nacional, situada entre finais de Seiscentos e a primeira metade de Setecentos.

No estudo de Teresa Leonor Vale, relativo aos metais não preciosos, mais concretamente ao bronze, a investigadora aporta uma leitura integrada de espécimes barrocas italianas em Portugal, designadamente as qualificadas molduras do Museu Nacional de Arte Antiga, atribuindo-as a Francesco Giardioni, e estabelecendo comparações com outras peças conhecidas no acervo do palácio de Aranjuez, em Espanha.

Reportando-se à imaginária de vestir, Diana Rafaela Pereira aproveita elementos extraídos da sua dissertação de mestrado, apresentando a relevância dos materiais têxteis, neste caso a interessante relação existente entre as imagens de roca e os seus, por vezes, ricos “enxovais”.

Adelina Valente, num texto referente à cela de Santo Ambrósio, pertença do rico e diversificado espólio do Museu de Arouca, revisita esta peça à luz de reflexões e comparações com outros exemplares conhecidos, valorizando aquele que é um dos cenários mais curiosos existentes no domínio dos ambientes decorativos portugueses em miniatura.

O olhar de Maria Antonieta Vaz de Morais fornece elementos sobre importantes agentes da moda, na capital portuguesa: os alfaiates e as modistas. O cenário cronológico, situado entre o último quartel e Setecentos

e a primeira metade da centúria seguinte, recolhe neste artigo diversas informações sobre aqueles que eram, verdadeiramente, os principais intervenientes na renovação do traje. Muitos deles estrangeiros, com facilidade traziam novidades em relação a distintas peças, cortes e materiais que, usados nos principais centros europeus, num cada vez mais curto espaço de tempo chegavam à corte portuguesa.

Já noutro registo cronológico, o da primeira metade do século XX, Maria de São José Pinto Leite analisa as intervenções de renovação e decoração interior do edifício do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto, situado na Cidade Invicta. Esta importante campanha de obras, empreendida entre 1933 e 1937, teve como principal figura o decorador Fiel Viterbo, activo em diversos outros trabalhos realizados nesta urbe, assumindo-se como o principal intérprete do revivalismo Adam no Norte de Portugal.

O último artigo deste 6.º número, da autoria de Rosa Maria dos Santos Mota, reflecte sobre a real importância que os ourives ambulantes e os ourives feirantes assumiram no comércio de objectos de ourivesaria, no século XX. Tendo por circunscrição geográfica uma leitura alargada do Norte de Portugal, a Autora expõe elementos recolhidos no âmbito da sua investigação doutoral, referenciando diversas informações e elementos iconográficos atinentes ao assunto abordado.

Em jeito de conclusão deste editorial, registamos um primeiro agradecimento, que vai para os revisores que aceitaram connosco colaborar, ressaltando o seu trabalho em prol do aperfeiçoamento do conteúdo deste número da revista, bem como assinalamos o tempo retirado ao seu intenso trabalho profissional, que a leitura atenta dos originais sempre acarreta.

Outra palavra de reconhecimento vai para o labor dos autores, que, abnegadamente, dão à estampa nesta publicação periódica o resultado das suas investigações, contribuindo para um melhor conhecimento de um conjunto de áreas temáticas que ainda revela profundas lacunas na respectiva percepção e divulgação nacional e internacional.



Artigos



A prataria religiosa espanhola em Portugal como veículo de *mensagem*: 1580-1640

Nuno Cruz Grancho

RESUMO: A ourivesaria religiosa sempre se socorreu da palavra, para melhor estabelecer uma relação que se pretendia catequizadora junto dos fiéis, podendo assumir-se, simultaneamente, como via de afirmação de poder por parte dos seus detentores. A análise das relações compreendidas entre a palavra e a imagem permite trazer à investigação, pequenas informações que quando aprofundadas, possibilitam aos historiadores de arte eventuais percursos valorativos da mesma. Foi com base nesse inquestionável interesse detido por tais apontamentos e, reunindo o presente conjunto de peças de ourivesaria da prata religiosa, existentes em Portugal Continental, de origem espanhola e balizadas entre 1580 e 1640, que desenvolvemos diálogos próprios com cada um dos espécimes, originando interpretações que apresentamos seguidamente, no desenvolvimento deste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Igreja; Ourivesaria; prata; Espanha; Filipe I

ABSTRACT: Religious silverware has always relied on words to better develop a relationship that was meant to catechize the faithful and which, at the same time, could be used by its owners as a way of asserting power. The analysis of the relationships between word and image makes it possible to supplement research with small pieces of information that, when examined in depth, allow art historians to gain a greater knowledge of it. It was on the basis of this unquestionable interest in such notes and, gathering this set of religious silverware found in mainland Portugal, of Spanish origin and dated between 1580 and 1640, that we engaged in personal dialogues with each specimen, resulting in the interpretations presented below, in the course of this study.

KEY-WORDS: Church; Silverware; silver; Spain; Filipe I

RESUMEN: La orfebrería religiosa siempre se ha apoyado en la palabra para mejor establecer una relación que pretendía catequizar a los fieles, pudiendo, al mismo tiempo, ser utilizada como medio de afirmación del poder por parte de sus poseedores. El análisis de las relaciones entre palabra e imagen permite complementar la investigación con pequeños fragmentos de información que cuando se profundizan, proporcionan a los historiadores del arte un mayor conocimiento de la misma. Fue sobre la base de este indudable interés por dichas notas y, reuniendo a este conjunto de piezas de orfebrería religiosa de plata, existentes en Portugal Continental, de origen español y fechadas entre 1580 y 1640, que hemos entablado diálogos propios con cada

uno de los ejemplares, dando lugar a interpretaciones que presentamos a continuación, en el desarrollo de este estudio.

PALABRAS-CLAVE: Iglesia; Orfebrería, Plata, España, Filipe I

PHILIPPUS. II. HISPANIARUM. REX. MEDONAT. ANNO. 1581 [1582]// D. LUDOUVICO. MANRIQUE. ELEEMOSYNIS. REGGIS. PRAEFECTO//¹

A inscrição acima reproduzida é comum a dois exemplares, os quais ainda que tipologicamente idênticos, apresentam do ponto de vista da sua ornamentação características que os diferenciam inteiramente. Por outro lado, trata-se de dois cálices, directamente associados ao monarca espanhol, o que lhes confere uma certa raridade no contexto da ourivesaria da prata religiosa, existente em território nacional no período denominado União Ibérica.

Devemos salientar uma outra diferença, manifesta nos anos constantes nas inscrições, divergentes em apenas um ano, datando um dos cálices de 1581 e o outro de 1582. Para o primeiro caso, que integra o espólio do Museu de Arte Sacra de Elvas desde de 1999², sabemos ter pertencido inicialmente ao núcleo de alfaias litúrgicas da extinta Sé da mesma cidade³. Para o segundo exemplar apenas sabemos ter pertencido à Ordem do Carmo, tendo sido, posteriormente, adquirido pelo Estado português através de verbas do legado Valmor, passando a integrar a colecção de Ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga, a partir de 1933⁴.

¹ Oferta de Filipe II rei das Espanhas que a deu no ano de 1581 (base)/D. Luis Manrique esmoler-mor do reino (fundo-base)//. Todas as traduções de latim para português são da responsabilidade do Dr. Manuel Sarmiento Pizarro, a quem muito agradeço pelo seu contributo e disponibilidade.

² A peça possui o n.º de inventário n.º EL.SA.1.010 our.

³ Esta é uma peça de finais de quinhentos, que sobressai por uma total simplicidade das formas e uma quase total ausência, se exceptuarmos alguns elementos ornamentais existentes ao nível da falsa copa. Toda esta austeridade associada ao monarca mais poderoso do seu tempo, não inibiu Luis Keil de a incluir no lote das peças de valor artístico existentes na Igreja De Nossa Senhora da Assunção, na cidade de Elvas. A devoção da Família dos Habsburgo ao sacramento da Eucaristia e, de D. Filipe II de Espanha em particular, pode perfeitamente justificar, em nosso entender, a escolha desta tipologia. Por outro lado, parece-nos residir o verdadeiro valor da mesma, na carga simbólica imputada a este exemplar pelas circunstâncias históricas directamente associadas ao ilustre representante da monarquia hispânica e, à própria História de Portugal, factores aparentemente tidos em atenção pelo conservador do Museu Nacional de Arte Antiga. (bibliografia).

⁴ A peça possui o n.º de inventário 9 Our. A data de 1933 e a referência ao legado Valmor encontram-se na ficha de inventário da referida peça. Na documentação da Academia Nacional de Belas-Artes, designada de Concessão de Prémios, encontramos entre as aquisições

A total ausência de marcas não nos permite imediatas atribuições, tanto mais quanto parece ser significativa a similitude encontrada em trabalhos realizados em Portugal e Espanha nos séculos XVI e XVII, correspondência essa, mais acentuada ainda com a uniformização proveniente das directrizes conciliares emanadas de Trento, factores que em muito contribuíram para a generalização do trabalho peninsular, em território português. Pese embora tais dificuldades inerentes a uma atribuição do referido trabalho, Artur Goulart aponta este exemplar como sendo trabalho madrileno, nomeadamente do ourives real Juan Rodriguez de Babia, o mais provável, tendo em consideração outros trabalhos de sua autoria⁵.

Neste sentido, o cálice de Elvas apresenta características morfológico-compositivas e ornamentais, bastante semelhante ao exemplar da Igreja de Cerranque, em Toledo, obra do mesmo ourives real, como se refere no catálogo do Inventário da Arquidiocese de Évora⁶. Tal evidência, havia já merecido a atenção de Cruz Valdovinos e, mais recentemente por Margarita Pérez Grande, onde a autora a propósito das características do cálice de Cerranque, de modelo limosnero, originário da produção cortesã a partir de 1570, refere os dois cálices portugueses de 1581 e 1582. Em sua opinião, o exemplar elvense e, o do Museu Nacional de Arte Antiga, enquadram-se nos centros de produção de Alcalá de Hanares, ou Madrid, num período compreendido entre 1570-1590⁷.

Pese embora estas questões reclamem pela sua pertinência, um maior aprofundamento no contexto da produção de ourivesaria da prata em Portugal e Espanha – muito particularmente da religiosa – devemos concentrarmo-nos antes de mais na inscrição, reveladora de informação significativa para uma primeira aproximação aos objectos em estudo.

Posto isto, e como já tivemos oportunidade de referir anteriormente, estamos na presença de dois cálices ofertados por «PHILIPPUS. II. HISPANIARUM. REX.», nos anos de 1581 e 1582, seguida de uma outra referência, a um outro agente associado à oferta: «D. LUDOUVICO.

feitas através do dito legado, uma referência que julgamos corresponder à peça em estudo, trata-se um cálice de prata dourada do século XVI, adquirido a 10 de Maio de 1833 para o referido museu pelo valor de 10.000\$000. Cf. ACADEMIA NACIONAL DE BELAS ARTES, *Documentos Relativos à Concessão de Prémios*, fl. 416.

⁵ Ver para esta questão VALENTE, Paulo – Cálice. In GOULART, Artur, coord. – *Arte Sacra nos Concelhos de Elvas, Monforte e Sousel. Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2009, pp. 68-69.

⁶ *Idem, Ibidem*.

⁷ PÉREZ GRANDE, Margarita – Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo. *Archivo Secreto*. Toledo: Ayuntamiento de Toledo. 2 (2004), pp. 140 e 142.

MANRIQUE. ELEEMOSYNIS. REGGIS».⁸ Complementa a primeira parte da inscrição, no caso elvense, o emblema heráldico de D. Filipe II de Espanha com respectivo colar da ordem borgonhesa do Tosão de Ouro, a mais elitista do seu tempo e, da qual foi Grão-Mestre.

Esta dupla manifestação do exercício do poder real que encontramos no espécime de 1581, oferecido à Sé elvense, corresponde, em nossa opinião, à política diplomática filipina direcionada habilmente ao alto-clero português, dado o seu poder de decisão, uma vez que detentores de lugares nas cortes do reino⁹. Tratava-se claramente de uma política de aliciamento, deixando antever junto dos mesmos os benefícios resultantes de uma monarquia dual, nomeadamente, o acesso a prelaturas mais ricas, caso a pretensão do monarca espanhol ao trono de Portugal se viesse a concretizar¹⁰. Talvez encontremos nesta opção político-diplomática, parte da resposta para o facto de não se ter verificado uma significativa oposição no seio do episcopado português, se exceptuarmos a pessoa de D. João de Portugal, bispo da Guarda e membro da Casa de Vimioso, confesso apoiante de D. António Prior do Crato¹¹.

Por outro lado, devemos ter em consideração o facto de a entrada de Filipe II em Portugal ter sido feita por Elvas em Dezembro de 1580, por ocasião da crise sucessória, sendo esta a primeira cidade a jurar obediência ao monarca e, na qual este permaneceria até Fevereiro de 1581, período durante o qual a Sé de Elvas desempenhou certamente a

⁸ Luis Manrique foi nomeado *lismonero mayor* por Filipe II no ano de 1566 e, capelão mor a partir de 1574 (este último cargo apenas na ausência do arcebispo de Santiago), acumulação de funções que perdurou até à sua morte em 1583. Esta sobreposição de cargos possível pelo breve de Pio V de 7 de Junho de 1569, viria a criar alguns conflitos de interesse no seio da corte madrilena. Note-se que este era um cargo que permitia não só uma proximidade ao poder real, mas também, conferia poder efectivo a quem o desempenhasse. No contexto que aqui importa focar, refira-se a total autonomia conferida por Sua Majestade para distribuir anualmente as esmolas «*en conciencia, y no es obligado a dar cuenta de ello a nadie*». Exemplifica essa total liberdade de acção, a oferenda de três cálices ocorrida no dia da Epifania por Carlos V «*de estos cálices se imbia ordinariamente vno a San Lorenzo el Real y los otros dos a las yglesias que su magd. manda por resolución a consulta de el lismonero maior*». MARTÍNEZ MILLÁN, José; FERNÁNDEZ CONTI, Santiago, dir. – *La Monarquía de Filipe II: La Casa del Rey*, Madrid: Fundación MAPFRE, 2005, vol. 2, pp. 276, 910 e 933.

⁹ A este respeito, importa referir D. António Mendes de Carvalho, na qualidade de bispo de Elvas, um dos eclesiásticos que assistiu às cortes de Tomar no ano de 1581. ALMEIDA, Fortunato de – *História da Igreja de Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1967. Vol. 2.

¹⁰ BOUZA, Fernando – *D. Filipe I*. Mem Martins: Temas e Debates, 2008.

¹¹ *Idem*.

função de Capela-Real¹². Estes aspectos constituem assim, razões por si só justificativas da existência do cálice naquela cidade da raia alentejana.

Ainda a respeito destes dois cálices, Nuno Vassallo e Silva mostra-se renitente quanto a uma eventual atribuição a um centro de produção espanhol, alegando conhecerem-se trabalhos portugueses coevos, bastante semelhantes a estes, sublinhando, por outro lado, as realidades resultantes da circulação massificada de bens artísticos por ocasião da extinção das ordens religiosas, ocorrida em Portugal no ano de 1834¹³. Se a primeira das questões não nos merece qualquer contestação, já esta última possibilidade, quando verificado o *Livro das Contas dos objectos preciosos de ouro, pratas e joias, que pertencem aos conventos suprimidos do continente do Reino*, no qual constam as redistribuições empreendidas dos mesmos e, muito particularmente das peças de prata procedentes das comunidades religiosas dos diversos distritos portugueses, não consta qualquer peça que pela referida circunstância passasse a pertencer à Sé da cidade de Elvas, o que nos leva a desvalorizar a referida hipótese.

Por outro lado, recorde-se que Filipe I de Portugal só a partir do momento em que é jurado nas Cortes de Tomar se torna efectivamente rei de Portugal e, só nessa qualidade, com poder para nomear pessoas para os lugares necessários ao funcionamento da estrutura do Estado, nomeadamente, para o cargo de ourives real, a quem passaria a competir a realização dos trabalhos na esfera da corte em todo o território português. Todavia, tendo em conta a data de 1581 para o cálice elvense, cidade onde o monarca se encontrava antes das Cortes de Tomar, não nos parece provável tratar-se de uma encomenda a um centro ourives nacional.

Acreditamos pois, estarmos na presença de duas peças – entre outras conhecidas, como a Cruz de Tomar, datada de 1583, existente no Museu de Arte Sacra da Sé de Lisboa¹⁴ – que acompanharam a comitiva real desde o

¹² CABEÇAS, Mário Henriques Z., A entrada e a estadia de Filipe II de Castela em Elvas (5 de Dezembro de 1580 – 28 de Fevereiro de 1581): política, cerimonial, arte e quotidiano. In *III Encontro Internacional de Jovens Investigadores em História Moderna* (16-18 Maio 2013). Évora: Colégio do Espírito Santo – Universidade de Évora, 2013.

¹³ VASSALLO E SILVA, Nuno – Filipe I de Portugal e as artes da prata e do ouro. In *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1999, pp. 377-386.

¹⁴ Relativamente à Cruz filipina ver VASSALLO E SILVA, Nuno – A cruz de Filipe I. *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. 13 (1993), pp. 108-111. Ainda nesse sentido, interessa referir que como rei de Portugal, Filipe I assume por inerência o lugar de grão-mestre da Ordem de Cristo e, seria nessa qualidade que oferece no ano de 1583 uma cruz-relicário em ouro (que guarda um espinho da coroa de Cristo), ricamente esmaltada, que sendo a insígnia da dita Ordem, era já alvo de uma evolução iconográfica, se tivermos em conta a forma primitiva, passando a ser representada com

primeiro instante. Tratava-se de uma viagem de carácter singular e, nesse sentido, pensada e previamente definida ao pormenor por D. Filipe I, pelo que não parece fazer sentido o descaramento com as peças de prataria quer para uso civil quer religioso, como era prática habitual nas circunstâncias

o braço que a sustenta mais desenvolvido, razão pela qual passou a ser designada de Cruz filipina. Esta obra atribuída a uma oficina de Augsburg, é entre as restantes, directamente associadas ao dito monarca, aquela que mais impressiona pela exuberância decorativa e cromática que apresenta. Na relação directa de Filipe I de Portugal, com obras de ourivesaria sacra, não podemos deixar de referir entre as peças oferendadas por Filipe II de Espanha, I de Portugal, somando-se à cruz de Tomar (que integrou a exposição de 1882) outros exemplares, nomeadamente, o cálice pertencente ao Tesouro – Museu da Sé Primaz de Braga, o qual, em nossa opinião, terá sido ofertado ao Arcebispo de Braga D. Frei Bartolomeu dos Mártires. Todavia, este seria excluído por se tratar de um trabalho muito possivelmente nacional, uma vez que a representação heráldica nele constante nos remete para o reinado de D. Sebastião, na opinião do Dr. Lourenço Correia de Matos e do Professor Doutor Miguel Metelo de Seixas. Igualmente afastada do interesse da nossa investigação por motivos de ordem geográfica, mas no rol das oferendas régias a custódia toledana quinhentista do tipo arquitectónica, existente em Margão na Índia e, dada a conhecer por Reynaldo dos Santos em 1954. Segundo informação que nos foi prestada pelo Padre Avinash, com base na leitura interpretativa de Carl Hernmarck (sub-director do Museu Nacional da Suécia), feita em 1979, segundo o qual, esta será apresentada a marca de C.A.. Por fim, os dois cálices *limosneros* existentes no Museu Nacional de Arte Antiga e no Museu de Arte Sacra de Elvas. Para um maior desenvolvimento da custódia toledana consultar SANTOS, Reynaldo dos – A Índia portuguesa e as Artes Decorativas. *Separata de Belas Artes*, nº 7, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1954, p. 10 e, ainda, SANTOS, Reynaldo dos – Uma custódia de Toledo en la India Portuguesa. *Goya*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. 1 (1954), p. 15. No contexto do domínio filipino, devemos ainda referir um outro exemplar, que de algum modo se encontra relacionado directamente com Filipe III de Espanha, II de Portugal. Trata-se de uma bacia, ou fruteiro de prata seiscentista, que participou na exposição de 1882, realizada no Palácio das Janelas Verdes na cidade de Lisboa, onde foi descrita como sendo «*ornada de cercadilho e tem no centro em prata dourada a effigie de Philippe III com a seguinte inscrição: PHILIPUS. III. HIPANIAR. REX.*». Referia ainda o catálogo do respectivo evento ser esta uma peça propriedade de D. Umbelina Júlia da Costa, de Alvares no concelho de Goes, distrito de Coimbra. Correspondente à entrada 394, existe figura correspondente (nº 105), em catálogo próprio. Ver *op. cit.*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, p. 46 e, *op. cit.*, (estampas), Lisboa, Imprensa Nacional, 1882. Esta peça é em tudo semelhante a uma outra existente na colecção de ourivesaria do Museu Nacional Soares dos Reis, a qual por sua vez, na opinião de Irene Quilhó, apresenta semelhanças como uma outra ao nível da «*effigie de Filipe III, rei de Espanha dentro de um medalhão central, reprodução da medalha comemorativa do seu casamento com Margarida de Áustria em 1599*», ou mesmo com a peça existente na colecção do Museu da Fundação Lázaro Galdiano, também ela exibindo um medalhão do referido monarca com a idade de 28 anos de idade, o que data a peça como sendo de 1555. Para um maior desenvolvimento desta questão ver ainda – Nuno Vassallo e Silva Filipe I de Portugal e as artes da prata e do ouro. In *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1999, pp. 382-383; SANTOS, Reynaldo dos – Una custódia de Toledo en la Índia Portuguesa. *Goya*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, nº 1, 1954, p. 15 e QUILHÓ, Irene – Ourivesaria. In SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Séculos de História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade, 1970, vol. 3, p. 382.

referidas. Por outro lado, o carácter de fácil mobilidade que esta tipologia de peças apresentava, dadas as suas dimensões, tornava-as as oferendas ideais, se tivermos em consideração a política de aliciamento praticada por Filipe II de Espanha, sobretudo, junto do alto clero nacional, como já tivemos oportunidade de referir neste estudo.¹⁵

A segunda inscrição no interior da base, no caso do cálice elvense, remete-nos inequivocamente para aquele que era o esmoler-mor de Filipe II «D. LUDOUVICO. MANRIQUE.», muito possivelmente o responsável pelas encomendas dos respectivos exemplares, dado ser inerente ao desempenho deste cargo a função da distribuição das esmolas atribuídas pelo monarca. De igual modo, não deverá passar despercebida a diferenciação manifesta na colocação das inscrições – na base do cálice e no fundo da mesma – revelador das diferentes importâncias hierárquicas detidas pelos personagens envolvidos, ora atribuindo total visibilidade, ora remetendo para um plano completamente secundário.

Relativamente ao cálice datado de 1582, este ostenta a mesma inscrição, embora esta decorra na sua totalidade na base do dito exemplar, reservando-se o interior da mesma para o escudo da Ordem dos Carmelitas, instituição à qual julgamos ter sido oferendado por D. Filipe II¹⁶.

Por tudo isto, a obra de arte pode e deve ser vista como expressão de um ideal político, moral e religioso, enquanto reflexo que é do período histórico

¹⁵ VASSALLO E SILVA, Nuno – Filipe I de Portugal e as artes da prata e do ouro. In *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1999, pp. 377-386.

¹⁶ No que concerne à proveniência do cálice adquirido para o Museu Nacional de Arte Antiga em 1933, pouco se conhece para além da heráldica carmelita nele constante. Como tal, a referida instituição religiosa deve ser uma possibilidade a ter em consideração, quando falamos da doação régia que envolve o cálice datado de 1582. Assim sendo e, conhecendo-se relativamente bem o trajecto empreendido por Filipe II de Espanha em Portugal – nomeadamente, através das cartas que escreveu às infantas entre 1581 e 1583 e, com inúmeras edições conhecidas –, destacam-se os seguintes locais do reino: Elvas, Campo-Maior, Arronches, Crato, Ponte de Sôr, Abrantes, Tomar, Santarém, Almeirim, Salvaterra de Magos, Vila Franca, Almada, Lisboa (Sintra e Cascais), Setúbal e Palmela. De entre todas estas cidades e vilas, conheciam-se algumas fundações carmelitas, que nos permitem circunscrever a área de uma possível localização da suposta comunidade religiosa. Assim, tendo em conta a obra de João Baptista, Portugal Moderno, sabemos existirem à data de 1580-1583, apenas dois conventos de religiosos carmelitas calçados em Lisboa e Colares e, dois outros carmelitas descalços (masculino e um feminino), na cidade de Lisboa. Esta distribuição vem assim fundamentar a possibilidade de ser este cálice, também ele, uma oferenda do monarca, tanto mais que se trata de geografias por ele visitadas. Para mais esclarecimentos quanto a estas questões ver CASTRO, João Bautista – *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1763. Tomo 2 e BOUZA, Fernando – *Cartas para Duas Infantas Meninas: Portugal na correspondência de D. Filipe I para as suas filhas (1581-1583)*. Lisboa: D. Quixote, 1999.

em que foi produzida, sendo alguns desses domínios, reconhecíveis em ambos os exemplos anteriormente analisados. Mais do que a questão estética (de grande rigidez pelos cânones da época), é, sobretudo, no conteúdo político, manifesto nestas ofertas, que reside a real importância destas peças.

SANGUIS MEVS VEREEST POTUS//¹⁷

À semelhança do que sucedeu com a inscrição anterior, também aqui se aplica a dois cálices-custódia que se encontram na Igreja Matriz de Constatin e de Malhadas, ambas pertencentes ao território diocesano de Bragança-Miranda. São estes dois espécimes trabalhos provenientes do centro de produção de Zamora, ostentando um deles a marca atribuída ao ourives Pedro Bello¹⁸. Datadas como sendo do século XVI-XVII, apresentam características semelhantes ao nível da estrutura do cálice, diferenciando-se, porém, na sua decoração, assim como, na solução encontrada para a segunda metade da composição, correspondente à custódia, sendo uma do tipo templete e outra do tipo sol.

Trata-se de uma criação tipicamente espanhola, pese embora, possamos encontrar esta tipologia em centros de produção nacional nos séculos XVI, XVII e XVIII, comprovando a circulação de modelos entre os dois reinos mais ocidentais da Europa¹⁹. Por sua vez, estes exemplares atestam a existência de ourivesaria religiosa de produção espanhola em território continental português e, ainda que saibamos de inúmeros outros exemplos para períodos que antecedem e procedem as cronologias apontadas para ambos os espécimes, estas, pelas circunstâncias históricas envolventes, acabariam por ser mais estimulantes, em nosso entender, para a encomenda de prataria religiosa em territórios vizinhos à linha da fronteira portuguesa.

Parece-nos de igual modo, ter a tipologia cálice-ostensório, duas possíveis interpretações justificativas de tais existências: uma lógica de economia, procurando-se o duplo carácter funcional da mesma, ao mesmo tempo que nos permite igualmente, uma leitura mais racional, uma vez que a articulação entre estas duas peças – cálice e ostensório – reúne em

¹⁷ O meu sangue é verdadeira bebida//

¹⁸ GOMES, José Manuel Pereira Ribeiro (coord.) – *Ourivesaria Sacra. 1450-1995. Comemorações Jubilares dos 450 Anos da Diocese de Bragança-Miranda*. Bragança. Bragança: Departamento de Liturgia e Património Cultural da Diocese de Bragança-Miranda - Comissão de Arte Sacra, 1996.

¹⁹ TRENS PBRO, Manuel – *Las Custodias Españolas*. Barcelona: Editorial Liturgica Española, 1952.

si mesmo o vinho e a hóstia consagrada, duas dimensões da instituição eucarística: sangue e corpo de Jesus Cristo.

A frase «SANGUIS MEVS VEREEST POTUS», inscrita na parte superior da copa de ambos os cálices, remete-nos para o contexto bíblico, em particular para o Novo Testamento, onde Jesus Cristo na sua última ceia com os apóstolos, tomando o cálice e dando graças disse: «- *Bebei todos dele. Porque este é o meu sangue, sangue da Aliança, que vai ser derramado por muitos para perdão dos pecados.*»²⁰. Tal como havia ocorrido na Velha Aliança, também o derrame de sangue a que se refere S. Mateus, embora neste caso de carácter divino, foi necessário para a concretização de uma Nova Aliança, imbuindo a presente inscrição de uma carga duplamente simbólica²¹.

Por outro lado, se tivermos em conta o dogma da transubstanciação, expressa na passagem do pão e do vinho para corpo e sangue de Cristo, ocorrida no momento da consagração e, manifesta na primeira pessoa no discurso do Pão da Vida, no qual refere «*porque a minha carne é uma verdadeira comida e o meu sangue, uma verdadeira bebida*»²², verificamos ter residido nesta passagem do Novo Testamento a inspiração para a citada inscrição.

Ainda neste contexto, podemos acrescentar um cálice pertencente à Igreja Matriz de Teixeira, Diocese de Bragança Miranda, o qual à semelhança dos dois espécimes analisado anteriormente constitui, também ele, uma produção espanhola do século XVII. A inscrição – «AVE VERE SANGUIS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI QUI DELATERE EIVUS CV»²³ – coloca-a dentro de uma mesma linha de inspiração bíblica, assim como, numa relação directa da mensagem com a função a que se destina.

Tal como se verifica para o cálice-custódia, também o cálice constitui a tipologia, por excelência, que de melhor forma traduz a magnificência de Deus, ou seja, a custódia tal como o cálice encontra-se mais próximas do divino através do dogma da transubstanciação²⁴, dando-se graças pelo vinho, o verdadeiro sangue de Jesus Cristo derramado para a salvação do Homem.

²⁰ Mt. 26,27.

²¹ Ex. 24,8.

²² Jo. 6,55.

²³ Salve, Verdadeiro Sangue do Nosso Senhor Jesus Cristo, que se entregou//

²⁴ AZEVEDO, Carlos Moreira, coord. – *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

RELIQUIA DE S. COMBA//

O relicário de Santa Comba, peça de ourivesaria da prata que integra actualmente a colecção do Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra, proveio daquele que era normalmente denominado de Museu das Pratas, parte integrante da Sé Velha, onde permaneceu até à instauração da Republica, período no qual é criada a dita instituição museológica conimbricense, onde o mesmo se encontra. Trata-se de uma peça atribuída, ainda que sem grande fundamentação, a um centro de prataria espanhol, cronologicamente datada da primeira metade de seiscentos, sendo mesmo apontados os anos de 1627-1635, como o período possível para a sua elaboração, dado ter sido a dita relíquia oferecida ao cabido da Sé no início de Agosto de 1627²⁵.

Encontrava-se à frente do governo diocesano conimbricense o bispo-conde D. João Manuel de Ataíde, tendo a partir de 1632, quando este é nomeado arcebispo de Lisboa, entrado em período de vacância até 1636, ano em que toma posse o seu sucessor D. Jorge de Melo. O percurso deste prelado, de proximidade à coroa filipina, leva-nos facilmente a equacionar ter sido este o responsável pela encomenda do relicário para veneração de Santa Comba, como seguidamente teremos oportunidade de verificar.

D. João de Manuel de Ataíde descendia de El-Rei D. Duarte. Filho de D. Nuno Manuel, Senhor de Atalaia e de D. Joana de Ataíde, filha do primeiro conde de Castanheira, D. António de Ataíde²⁶. Encontramos ainda no seu núcleo familiar mais próximo D. Jorge de Ataíde, bispo de Viseu e capelão-mor de Sua Majestade D. Filipe I. Seu tio por via materna, foi um dos mais conhecidos prelados do seu tempo, sobretudo, pelo confesso apoio à causa filipina entre a classe eclesiástica nacional.

Corria o ano de 1596 quando ingressa no colégio pontifício de S. Pedro em Coimbra, com o objectivo de prosseguir os estudos na universidade, onde se viria a graduar em teologia. Iniciava-se então o seu percurso clerical, com a nomeação em 1607 para cónego da Sé de Lisboa, pelas mãos de seu tio, o arcebispo D. Miguel de Castro. É feito esmoler-mor de D. Filipe I de Portugal, e imediatamente a seguir, em 1609, é convidado pelo dito monarca para assumir o governo diocesano de Viseu, cargo que havia de desempenhar até 1625, ano em que seria levado de volta a Coimbra sede

²⁵ A peça possui o nº de inventário 6213;O132.

²⁶ SOUSA, D. António Caetano de – *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida-Livraria Editora, 1953. Tomo 11.

do seu novo bispado, tornando-se o 44.º Bispo de Coimbra e, 9.º com o título de conde de Arganil.

O arcebispado de Lisboa, cargo para que foi nomeado em 1632, mas no qual deu entrada apenas no ano seguinte foi o culminar de uma sucessão de cargos da mais elevada importância clerical, só ultrapassados pela função desempenhada enquanto vice-rei de Portugal, cargo que assumiu por dois breves meses, vindo a falecer a 4 de Julho de 1633²⁷.

Podemos pois constatar, ter sido o percurso de D. João Manuel de Ataíde, em parte derivado da sua ascendência aristocrática, com familiares em cargos clericais de eleição, aliada a uma afinidade política com D. Filipe II, que o levaria a obter desejadas distinções, contribuindo umas e outras, para uma carreira que podemos dizer ter sido marcada por alguma singularidade, ainda que inserida num período favorável a promoções políticas e sociais.

Por outro lado, a atribuição desta encomenda ao dito prelado, faz-se no encadeamento de outras duas peças de proximidade cronológica – custódia e cruz-relicário – que António Nogueira Gonçalves, nos diz terem sido trazidas de Madrid em 1633, onde D. João de Ataíde se encontrava «*num conselho em que se tratou da assistência, que El rey fazia dos súbditos eclesiásticos*»²⁸, ostentando ambas as armas nobiliárquicas do seu encomendador. No caso específico da custódia, esta apresenta ainda dois punções, de Madrid e do ourives Luis Melgar. Reconhecida a generosidade deste prelado, não existe contudo, nos estudos por nós conhecidos, dados comprovativos da origem espanhola do relicário de Santa Comba, necessitando as hipóteses comparativas avançadas pelo dito autor, de uma análise mais alargada e conclusiva²⁹.

A aquisição de peças e as fundações pias, foram-se sucedendo no decorrer das diversas posições detidas por D. João Manuel de Ataíde, demonstrando um certo gosto na aquisição de peças, que embora de carácter prático litúrgico, evidenciavam um gosto artístico próprio. É disso exemplo, o enriquecimento da catedral de Viseu com valiosos ornamentos e outras peças de interesse artístico, ou as encomendas aqui mencionadas para a Sé de Coimbra, durante o seu desempenho à frente daquela cátedra. A edificação do seu jazigo, o qual «*dotou com ricos ornamentos e magnificas*

²⁷ GONÇALVES, António Nogueira – Peça de Ourivesaria de Origem Espanhola. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. Vol. 1 (1942), p. 8.

²⁸ SOUSA, D. António Caetano – *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida-Livraria Editora, 1953. Tomo 11.

²⁹ GONÇALVES, António Nogueira – Peça de Ourivesaria de Origem Espanhola. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. Vol. 1 (1942), p. 8.

peças»³⁰, na Igreja de Nossa Senhora de Jesus dos Religiosos Terceiros de S. Francisco, em Lisboa – hoje paroquial de Nossa Senhora das Mercês – comunidade da qual era grande benfeitor³¹, constitui outro dos exemplos na linha do que foram os contributos artísticos deste prelado. Voltando ao relicário em análise, estamos perante um espécime que pelo desempenho da função para que foi concebido – contemplação dos vestígios materiais dos mártires santos³² – como testemunha a gravação na base do mesmo, com o nome de «RELIQUIA S. COMBA», leva-nos a interpretar à luz da aplicação das diretrizes tridentinas, bastante clarificadoras no reconhecimento da honra e veneração que se deve prestar às relíquias dos santos³³, estimulando pelo seu exemplo à devoção dos fieis. Esta e outras questões integravam o esquema simbólico propagandístico versus eficiência na luta contra a heresia, proposto pelo Concílio de Trento na XXV sessão, como nos refere Natália Marinho Ferreira-Alves³⁴.

³⁰ SOUSA, D. António Caetano de – *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida-Livraria Editora, 1953. Tomo 11.

³¹ A respeito da benfeitoria deste prelado para com a comunidade acima mencionada, sabemos ter deixado à Ordem 140\$000 devidamente aplicados no juro do Real de Água da cidade de Lisboa, como consta da ficha de inventário do IHRU, com o nº de IPA. 0003202.

³² OREY, Leonor d' – Relíquias e Relicários. *Cadernos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: MNA. 1 (1996), pp. 13-15. Neste estudo, a autora estabelece uma interessante comparação no contexto do universo das relíquias e relicários, entre Portugal e Espanha. Enquanto em território nacional, a grande disseminação do culto das relíquias se deve, sobretudo, à Companhia de Jesus, naquilo que é a sua função doutrinária, em Espanha o incremento das mesmas ficou-se a dever a D. Filipe II, um verdadeiro apóstolo da relíquia, que se torna o maior colecionador de todos os tempos, na opinião da autora, para quem o Escorial é o melhor exemplo, albergando mais de quinhentos exemplares.

³³ REYCEND, João Baptista – *Concilio de Trento em Latim e Portuguez; Dedicada e consagrada aos Excellentissimos, e Reverendissimos Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana*. Lisboa: Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1781. Tomo 2. No âmbito da aplicação das normas emanadas do Concílio de Trento, devemos referir que a cidade de Coimbra ostentava nas suas inúmeras edificações religiosas um tesouro riquíssimo de relíquias notáveis, ostentando o mosteiro de Santa Cruz uma coleção impar, podendo-se venerar os Santos Mártires de Marrocos, D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, para além, de uma quantidade significativa de relíquias directamente relacionada com episódios da vida de Jesus Cristo e de elevada carga religiosa por excelência (Última Ceia, coroa de espinhos, Santo Lenho, Santo Sepulcro, etc), para já não mencionar as relíquias de inúmeros santos, entre os quais a de Santa Comba. Para um maior desenvolvimento desta questão ver CASTRO, João Bautista – *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1763. Tomo 2.

³⁴ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – Iconografia e Simbólica cristãs. *Pedagogia da Mensagem. Theologica*. Braga: UCP. 2.^{as}, 30 (1) (1995), pp. 58-59. Vide, ainda, AZEVEDO, Carlos Moreira de, coord. – *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. Vol. 2. Um outro estudo de Diego Suárez Quevedo, a propósito das medidas tridentinas expressas nas constituições sinodais no arcebispado de Toledo, levanta uma

Neste contexto, a legislação produzida imediatamente a seguir, viria a marcar numa perspectiva estilística da História da Arte, a produção artística do Maneirismo e do Barroco, primeiro marcado pela austeridade decorativa, para seguidamente se entrar na «*convocação simultânea dos sentidos e da intensidade da Fé*»³⁵.

Este relicário piramidal, pelos elementos decorativos que apresenta, sobretudo, a imagem escultórica de vulto de Santa Comba, que remata toda a composição, evidenciando os seus atributos – a palma que segura na mão e o livro aberto³⁶ – remete-nos para uma encomenda específica, dado o trabalho personalizado do mesmo de acordo com as relíquias que encerra.

Os espécimes de ourivesaria da prata abordados neste estudo – cálice, cálice-custódia e relicário, seguindo a ordem quantitativa –, apresentam, pelas suas funcionalidades litúrgicas, um lugar de destaque no cerimonial religioso. Atribuídos a centros de produção espanhola, têm ainda em comum uma cronologia correspondente ao período da monarquia hispânica. A conjuntura histórica em que são produzidas confere-lhes uma importância singular no contexto artístico nacional, possibilitando a entrada de um apreciável número de alfaias religiosas a partir do país vizinho, estimulando a circulação de novas tipologias, formas e elementos decorativos identitários da ourivesaria espanhola.

A questão da cronologia em que estas peças foram produzidas – desde o último quartel do século XVI, ao segundo do século seguinte – torna incontornável uma outra realidade que haveria de marcar toda a arte cristã produzida na geografia europeia, com maior incidência em países como Espanha e Portugal. As directrizes emanadas do Concílio de Trento, tiveram uma aplicação rápida aos mais diversos níveis, sendo responsável

questão a nosso ver pertinente a propósito da importância das imagens, segundo o qual, já havia sido alvo de atenção por parte de S. Ignácio de Loyola nos seus Exercícios Espirituais, redigidos por volta de 1526-1527. Estes seriam potencializados pela Companhia de Jesus, instituição que adquiriu singular protagonismo em todo o processo da Contrarreforma. Para maior desenvolvimento desta questão ver SUÁREZ QUEVEDO, Diego – De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales posttridentinas del arzobispado de Toledo. *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 8 (1998), pp. 257-258.

³⁵ VALE, Teresa Leonor Magalhães do – Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante. Espaço e Imagem Religiosa do Concílio de Trento ao Barroco Pleno. *Brotéria*. Lisboa: Jesuítas Portugueses. 15 (2003), p. 332. Ver ainda a este respeito SERRÃO, Vitor – Impactos do Concílio de Trento na Arte Portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). In *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos*, (Actas do seminário no âmbito das comemorações dos 450 anos sobre a clausura no Concílio de Trento (1563-2013). Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 103-132.

³⁶ Peça com o nº de inventário 6213;0132.

no âmbito da ourivesaria religiosa, por uma estética muito própria, que alguns autores designam como sendo um estilo especificamente tridentino³⁷.

A relação destes objectos com os seus encomendadores e, no caso de Filipe I como seu ofertante, acabaria por ser um factor definidor da própria inscrição neles constantes, marcando uma posição de poder que importava salientar, quer numa perspectiva política do rei para com os seus súbditos, quer numa visão religiosa, do bispo para com os seus fiéis. Ocorre-nos ainda salientar, uma certa discrepância, notória do ponto de vista formal e decorativo das mesmas, que podemos interpretar como sendo proporcionais à importância política que se encontra afecta aos seus receptores, no caso dos cálices associados a Filipe I de Espanha. Finalmente, foi-nos possível identificar duas linhas identitárias que envolvem as referidas peças, uma de carácter político-diplomático e, outra de inspiração bíblica, presente na maioria das inscrições constantes no conjunto das mesmas.

Se para esta última, a mensagem é mais circunscrita ao universo das celebrações litúrgicas, verificando-se uma relação directa da mensagem com a função, para os exemplares régios, a mensagem assume um carácter de maior complexidade, inerente a um universo político-diplomático. Para além da relação destes com o poder régio, que lhe confere uma natural conotação política, estas veem-se reforçadas pela mensagem veiculada no contexto da sucessão de Filipe I à coroa de Portugal. Estas oferendas são por isso, demonstrativas de como a arte pode ser um importante veículo de mensagem política, podendo desempenhar simultaneamente, o objecto artístico, o papel de instrumento privilegiado nas relações diplomáticas.

Este duplo carácter da palavra – religiosa e civil – verificado para os exemplares aqui em análise, são comprovativos da importância que a mesma poderá ter, não apenas numa vertente estritamente catequética, mas também numa perspectiva artística, facultando pistas que nos possibilitam identificar encomendadores, aproximação a centros de produção, ou mesmo balizar cronologicamente a sua produção. Esta singularidade da ourivesaria da prata religiosa, torna-se tão mais importante para a História da Arte, quanto se traduz em informação, nem sempre existente documentalmente.

³⁷ SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *op. cit.*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998.



Fig. 1 – Cálice oferecido por Filipe II de Espanha (1581) – Prata fundida, repuxada, cinzelada, gravada e dourada (A. 25,8cm x D. 15,1 cm P. 1169,5 gr.) – Museu de Arte Sacra de Elvas EL. SA. 1.010 OUR. (Fotografia do Inventário da Arquidiocese de Évora)³⁸

³⁸ O autor agradece à Arquidiocese de Évora a autorização para incluir neste estudo as imagens referentes a uma peça que integra a Colecção do Museu de Arte Sacra de Elvas.



Fig. 2 – Pormenor da Inscrição régia existente na base do cálice: *PHILIPPVS . II . HISPANIARVM . REX . MEDONAT . ANNO . 1581.*



Fig. 3 – Pormenor da Inscrição existente no fundo da base do cálice: *D . LVDOVICO . MANRIQUE . ELEEMOSYNIS . REGIIS . PRAEFECTO.*

O retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova – Tarouca

Pedro Vasconcelos Cardoso¹

RESUMO: A instituição de capelas particulares ligadas ao tema do Desterro pode resultar de uma maior influência da Ordem de Cister nas famílias que as erigiram. A sua construção era também um símbolo de afirmação local por parte da sua nobreza, ou fidalguia. O cuidado posto na execução dos altares de talha desses edifícios, demonstram a vontade de enobrecer os seus espaços e a fé que preconizavam com a salvação das suas almas. O que o retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, Granja Nova, Tarouca, demonstra é uma aproximação intencional aos valores de maior erudição da arte dessa época, inspirando-se nas fontes que chegavam a Portugal provenientes de dois dos mais importantes centros artísticos da Europa de então – a Flandres e Itália.

PALAVRAS-CHAVE: Talha, Capela particular, Maneirismo, Tarouca/Lamego, Divina Proporção

ABSTRACT: The institution of private chapels linked to Exile theme, may result from a greater influence of the Cistercian Order on the families that erected them. Their construction was also a symbol of their local statement and nobility. The care in the execution of carved altars of these buildings demonstrates the desire to ennoble their spaces and their faith on the salvation of their souls. The chapel altarpiece of Our Lady of Exile (Nossa Senhora do Desterro), Granja Nova, Tarouca, shows an intentional approach to the values of higher erudition of the art of that time, inspiring in the sources that came to Portugal from two of the most important artistic centres of Europe – Flanders and Italy.

KEY-WORDS: Carving, Private chapel, Mannerism, Tarouca/Lamego, Divine Proportion

RESUMEN: La institución de capillas privadas vinculadas al tema del Destierro, puede ser resultado de una mayor influencia de la Orden Cisterciense en las familias que las levantaron. Su construcción fue también un símbolo de afirmación local por parte de la nobleza o aristocracia. El cuidado en la ejecución de los altares en talla de estos edificios demuestra el deseo de ennoblecer sus espacios y la fe que poseían por la salvación de sus almas. Lo que el retablo de la capilla de Nuestra Señora del Destierro, Granja Nova, Tarouca, muestra es una aproximación intencional a los valores de mayor erudición del arte de su época, inspirándose en las fuentes que llegaban a Portugal de dos de los centros artísticos entonces más importantes de Europa – Flandes e Italia.

PALABRAS-CLAVE: Talla, Capilla privada, Manierismo, Tarouca/Lamego, Divina Proporción

¹ Doutor em Estudos de Património pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto.

1. O Contexto

A capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, arciprestado de Tarouca, foi edificada por volta do ano de 1638 por “*António Cardoso Amado e sua mulher Inês Barbosa para sua sepultura*”, conforme inscrição que se encontra na parede da capela, do lado da Epístola (Fig. 1). Trata-se de um espaço de instituição particular, ostentando a pedra de armas da família Amado na fachada do pequeno templo, facto que, segundo as constituições sinodais da época, “*se concederã sómente aos fundadores, & dotadores, que deraõ dote competente*”². A edificação destes espaços particulares era apanágio de famílias com estatuto elevado dentro da sociedade local, e “*desde o século XVII que se divulgara entre os grupos nobres a moda da capela particular, anexa à casa*”³. Era também comum nestas famílias, muitas vezes de condição fidalga ou nobre, haver parentes

² PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituicoens Synodales do Bispado de Lamego: 1639*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, p. 305.

³ OLIVAL, Fernanda – Os lugares e espaços do privado nos grupos populares e intermédios. In MATOSO, José, dir.; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, coord. – *História da Vida Privada em Portugal*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 2011, p. 259. “*Para poder usufruir de serviços religiosos nestes espaços era indispensável fazer prova de quatro requisitos cumulativamente: ser nobre; obter um breve de Roma a autorizar o culto; apresentar a uma vistoria do Ordinário uma edificação digna e adequada; alcançar licença do prelado diocesano*”. *Ibidem*. Esta “*concessão ficava dependente da revista realizada pelo pároco que o governador do bispado nomeasse para avaliar o seu asseio, paramentos e ornamentos. Paralelamente, a concretização deste projecto exigia a realização de uma escritura, registada em notário, de dote e obrigação, através da qual se vinculavam à capela os bens ou rendimentos suficientes para assegurar no futuro a sua conservação e ornamentação. A garantia da perpetuidade do vínculo era sublinhada na escritura (...) ficando interdita a sua venda ou troca*”. EUSÉBIO, Maria de Fátima – *A talha barroca na diocese de Viseu*. Porto: [s.n.], 2005. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Edição policopiada. Vol.1. p. 129. Consultando as constituições Sinodais do bispado de Lamego sobre edificação de ermidas, pode ler-se que o dote de bens vinculados à capela era condição para ser obtida a licença para a sua construção. Obriga-se a que sempre que algum devoto quisesse edificar alguma ermida nesse bispado, para além do pedido ao bispo e da visita ao lugar por uma pessoa por ele mandatada, ter-se-á que fazer “*escritura de dote, para a fabrica, & ornamentos, de bens de raiz, ou foros bastantes a nosso arbítrio*”, para que se lhe possa conceder licença. Vd. PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituicoens Synodales do Bispado de Lamego: 1639*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, p. 303. Este facto pressupunha por parte dos instituidores a posse de bons recursos económicos, caso contrário não poderiam dispensar avultadas somas na edificação e ornamentação de uma capela e dispor, para todo o sempre, de rendimentos seus que passavam a ser obrigatoriamente aplicados na conservação, satisfação dos legados pios, como missas, e valorização da capela através da vinculação dos bens. “*Assim, regra geral, estas capelas eram fundadas pelas famílias de maior prestígio social e económico, no contexto local e regional*”. ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Manifestações do barroco português: casas e quintas com capela. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. – *A Encomenda. O Artista. A Obra*. [S.l.]: CEPESE, 2010, p. 326.

dos instituidores a exercerem cargos eclesiásticos⁴. Neste contexto encontramos um registo de óbito de 1699, da paróquia de Granja Nova, que faz referência a um padre provisor cujo nome e apelidos são homónimos do fundador, o que coloca a hipótese de este ser seu familiar. No assento pode ler-se que o “*padre provisor António Cardoso Amado*”⁵ dá licença para o sepultamento de um pároco na capela-mor da igreja dessa paróquia. O facto poderá estabelecer a ligação entre esta família e o meio eclesiástico local da época, bem como o elevado estatuto que aí foi atingido.

Para além da autorização do uso da pedra de armas na fachada, que teria que ser dada por escrito pelo bispo da diocese, era igualmente necessária idêntica permissão para a colocação de “*Letreiros*”, dentro ou fora dos espaços sacros, pelo que pressupomos que tal também se verificou, neste caso, com a pedra interior onde se especifica a fundação e o local de registo dos óbitos da capela. Nesta inscrição pode ler-se que “*os óbitos que nela ficam se acharão em um compromisso no cartório das Salzedas*”⁶. Este aspecto liga os instituidores do espaço ao convento de Santa Maria de Salzedas, da Ordem de Cister, a pouco mais de 3 km.

⁴ “*A nobreza alta e baixa disputava com fúria todos os lugares eclesiásticos superiores e de preferência os canonicatos dos cabidos das catedrais (...) entravam na carreira eclesiástica com o fim único de possuir uma sinecura.*” CASTRO, José, P.^e – *Portugal no Concílio de Trento*. Lisboa: União Gráfica, 1944, vol. 1, pp. 19-20. “*(...) na Época Moderna foram fortíssimas as vinculações entre o universo da política e o da religião.*” PAIVA, José Pedro – *Baluartes da fé e da disciplina: o enlace entre a inquisição e os bispos em Portugal (1536-1750)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, p. 261. Era, por vezes, muito estreita a ligação entre o poder destas famílias e a sua relação com o prestigiante mundo eclesiástico. É nesta conjuntura que se pode afirmar, por exemplo, que “*o mosteiro de Arouca, como a maioria dos seus congéneres portugueses, nasceu e cresceu pela nobreza*”. RÊPAS, Luís Miguel – *Quando a Nobreza Traja de Branco: a comunidade Cisterciense de Arouca durante o Abadessado de D. Luca Rodrigues (1286-1299)*. Leiria: Magno Edições, 2003, p. 75. “*Neste Reino o temos visto felizmente, em que os Mosteiros dos Beneditinos, Cistercienses, e Cónegos Regrantes tem sido, e são o Seminário da Nobreza, em que vivem, se instruem, e são úteis à Religião, e ainda ao Estado, os filhos dos Grandes, e Fidalgos*”. LOBÃO, Manoel de Almeida e Sousa de – *Tratado pratico de Morgados*. 2.^a ed. Lisboa: Imprensa Regia, 1814, p. 30. Com estas circunstâncias poder-se-á entender que entre os “*filhos secundogénitos dos Grandes (...) até 1760, menos de um quarto se pode casar. Dos nascidos até 1720, mais de metade seguia as carreiras eclesiásticas que, de alguma forma, lhes estavam destinadas*”. MONTEIRO, Nuno Gonçalves Freitas – *O crepúsculo dos grandes: a casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1830)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2033, p. 170.

⁵ A.D.L.-C.P., *Registos Paroquiais*, Freguesia de Tarouca, Cx. 4, L.^o 36 – Óbitos, f. 13v. Padre Provisor: “*He o que faz as vezes do Bispo no seu Bispado (...)*”. BLUTEAU, Raphael – *Vocabulario Portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728, p. 808.

⁶ Optou-se por actualizar a grafia de algumas palavras e desdobrar as abreviaturas.

A influência que este cenóbio exerceu na região foi de enorme importância, uma vez que a localidade de Granja Nova mais não era do que um território que lhe pertencia, e sobre o qual exercia a sua jurisdição⁷, inclusivamente através da apresentação do seu cura pelo Dom Abade do mosteiro de Salzedas, situação que ainda ocorria na segunda metade do século XVIII⁸. Este facto justificará a invocação da capela ao tema do regresso da Sagrada Família do Egipto, uma vez que o Desterro é um tema recorrente nos espaços monásticos cistercienses. Santa Maria de Alcobaça, de Cós, de Salzedas, São João de Tarouca ou o convento do Desterro, em Lisboa, são exemplos de espaços dessa Ordem com invocações ou capelas do Desterro. Nestes aparece, nos locais dedicadas ao tema, o símbolo constituído por um cravo que trespassa um S, encimado por uma coroa⁹, situação que também se observa num caixotão central do tecto da capela de Granja Nova (Fig. 2). Em algumas representações dos mosteiros cistercienses, como no caso do altar do Desterro de São João de Tarouca, e da capela dessa invocação em Alcobaça e Salzedas, altares que suportam as

⁷ Vd. FERNANDES, A. de Almeida – *As dez freguesias do concelho de Tarouca: história e toponímia*. Braga: Câmara Municipal de Tarouca, 1995, pp. 135-145.

⁸ *Ibidem*, p. 145.

⁹ Vd. COCHERIL, Dom Maur; LEROUX, Gerard, corrector – *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*. 2ª ed. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p. 348. Numa nota de Gérard Leroux é sugerida uma explicação para esta simbologia como sendo uma designação de Escravo (S+cravo = Escravo), forma como os membros de certas confrarias ou congregações religiosas se designavam, traduzindo assim, no caso desta capela, a ideia de Escravos, ou Servos de Nossa Senhora do Desterro. Cf. SOBRAL, Luís de Moura – *A Capela do Desterro de Alcobaça: estilo, narração e simbolismo*. In *Actas Cister. Espaços, Territórios, Paisagens: Colóquio Internacional*. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, vol. 2, pp. 409 e 423. Este autor chega a atribuir o símbolo a uma Confraria de Escravos de(?) responsável pela edificação ou manutenção destes espaços cistercienses. Em nossa opinião mostra-se irrefutável o facto de este símbolo estar, pelo menos, ligado à devoção de Nossa Senhora do Desterro e muito particularmente a essa invocação na Ordem de Cister, bem como em outros espaços que estavam sob a sua influência espiritual, como é o exemplo da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova. Corrobora esta afirmação o facto de o termos observado em todos os cenóbios cistercienses *supra* referidos, nos locais que dedicaram ao culto da Sagrada Família (Fig. 3). O símbolo do cravo atravessando o S, no caso da capela de Granja Nova, remetaria para o facto de os proprietários desse espaço serem escravos de Maria, ou seja, servos da Virgem, renunciando Nesta a sua liberdade, pertencendo-Lhe, abdicando de vontade própria para melhor A servir. Este símbolo foi também utilizado em Espanha, com particular intensidade em Seiscentos, por todos quantos se tornavam membros ou “*fiéis escravos*” de uma Congregação ou Irmandade afecta a Nossa Senhora ou ao Santíssimo Sacramento. Vd. LÓPES_GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis – *Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad*. In *Chronica Nova*. [S.l.]: Editorial Universidad de Granada. Nº 39 (2013), pp. 115-146. In <http://revistaseug.ugr.es/index.php/cnova/article/viewFile/1343/1528> (2014.26.12; 12 h).

imagens da Sagrada Família no regresso do Egipto, inclui-se neste símbolo as iniciais I.M.I., de Jesus, Maria e José, relacionando-o a essa devoção¹⁰.

Pelas disposições gravadas no interior da capela percebe-se que, para além dos eventuais compromissos pios deixados pela família aquando da sua instituição, esta cumpria o papel de jazigo familiar, facto que se pode verificar pela pedra tumular que ainda existe no seu chão. O sepultamento dos familiares junto ao altar revestia-se de grande importância, uma vez que desta forma os seus corpos permaneceriam junto do local mais sagrado do templo durante os actos litúrgicos. Tal como nas igrejas, o presbitério era o sítio onde se enterravam as pessoas mais ilustres, normalmente com autorização do bispo ou seu mandatário. Desta forma, a aproximação do local de sepultura ao altar, constituía-se como um dos motivos para a edificação das capelas particulares, preocupação que os instituidores quiseram deixar evidente quando mandaram gravar no seu interior essa disposição¹¹.

2. O tecto

A exemplo do que sucede com a grande maioria das igrejas matrizes¹² dos arceprebendados de Lamego e Tarouca, o tecto desta capela é dividido em caixotões de madeira. Estes são de cor castanha, cujos elementos que constituem as molduras estão pintados com tinta dourada. A excepção é constituída pelo caixotão central que expõe uma cartela com o símbolo

¹⁰ Luís de Moura Sobral atribui o desvelo especial por esta devoção, por parte da Ordem de Cister, a uma causa mais política do que religiosa. “A devoção ao desterro parece exclusiva dos cistercienses portugueses da época barroca. (...) O culto cisterciense do Desterro está assim directamente relacionado, segundo creio, com a criação da Congregação Autónoma Portuguesa (...) funcionaria assim, no contexto cisterciense português, como alegoria da situação dos religiosos durante o período de dependência em relação à cabeça francesa da Ordem, primeiro, e durante a Comenda, depois.” Ou seja, a falta de soberania da Ordem de Cister portuguesa em relação à casa-mãe francesa e depois ao jugo dos Abades Comendatários, levou à adopção do tema do Desterro como uma alegoria à forma como se achavam no seu próprio território – sem possibilidade de mandarem no seu destino – como desterrados. Vd. SOBRAL, Luís de Moura – A Capela do Desterro de Alcobaça: estilo, narração e simbolismo. In *Actas Cister. Espaços, Territórios, Paisagens: Colóquio Internacional*. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, vol. 2, pp. 421-423.

¹¹ “Esta capela de Nossa Senhora do Desterro mandaram fazer António Cardoso Amado e sua mulher Inês Barbosa para sua sepultura (...)”. Inscricção em pedra que se encontra na parede do lado da Epístola no interior da capela de Granja Nova (Fig. 1).

¹² Actualmente a igreja matriz de Granja Nova apresenta caixotões, tanto na nave, como na capela-mor, nesta de cor castanha, sendo uma solução que tem alguma expressão também nas capelas particulares da região.

supra referido, ligado ao Desterro, onde se usou folha de ouro e tinta branca. Tal não é habitual nestes espaços particulares, uma vez que no painel central deste tipo de tectos, quando existe uma insígnia, é mais frequente esta ser o símbolo heráldico da família instituidora¹³, a exemplo do que aparece na fachada da capela (Fig. 4).

Este caso singular exhibe uma cartela de traço maneirista, estilo consonante com o retábulo do seu interior. Apresenta um desenho dourado que desenvolve *ferronnerie*, atravessada por fina ramagem acântica na parte inferior, e rematada nos quatro lados por volutas de *rollwerk*, onde pousam dois pássaros, eventualmente fénixes (Fig. 2). Esta linguagem remete, como veremos adiante, para influências de gravuras flamengas que circulavam na época por toda a Europa. Em baixo uma cabeça alada parece sustentar uma estreita moldura oval, encimada por uma coroa, e decorada com pequenas pérolas entre elementos dispostos em escama, num efeito visual geometrizado transposto para a talha e que é próprio do gosto maneirista. Ao centro a insígnia, ou símbolo, constituído pelo S atravessado por um cravo (S+cravo = Escravo). Este exemplo serve para demonstrar que nem sempre se expôs no tecto destas capelas apenas heráldica da família proprietária do espaço. Nos quatro cantos do caixotão temos igual número de rosetas circulares constituídas por folhas de acanto. Não é o modelo mais frequente no remate dos cantos de caixotão dos tectos das capelas particulares da região, uma vez que na maioria dos casos surge aquele que apresenta as folhas de acanto organizadas em formato quadrangular ou em forma de cruz grega.

A simplicidade dos elementos das molduras dos caixotões do tecto, de desenho recto, sem outros motivos decorativos, facto que no *Barroco Pleno* não se irá verificar nesta região, acentua a influência que ainda se fazia sentir na zona, por volta de 1640, da arte que provinha do classicismo renascentista. Esse gosto é igualmente visível na decoração das mísulas que suportam o tecto, com formas simples que variam entre uma folha de acanto e elementos geométricos como perlados ou discos convexos com uma pérola no centro (Fig. 5).

¹³ Na região podemos apontar as capelas particulares de Santo António, em Britiande, e de São João Baptista, em Ferreirim, que têm na zona central dos tectos o símbolo heráldico dos instituidores dessas capelas.

3. A fachada

O gosto pela simplicidade da geometria das formas também é verificável na harmonia dos elementos arquitectónicos da fachada e no seu processo construtivo¹⁴ (Fig. 4), resultando numa sobriedade que se sente igualmente na obra de talha do seu interior. A quebra dos valores clássicos é apontada pela interrupção da cimalha¹⁵ (base) triangular que remata a parte superior da fachada, e que define um frontão, aspecto que não se verifica em idêntico elemento, mais abaixo, que encima a porta. O vértice superior deste último termina na cimalha interrompida do frontão que sobrepuja a fachada relacionando um com o outro, num jogo que cria uma dissonância canónica com a arte clássica, mas que é igualmente usado no remate do altar da capela, ainda que de diferente forma.

4. O retábulo

Datado de 1640, conforme entalhe na zona do banco (Fig. 6), o retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, de 320 cm de largura, apresenta apenas um par de colunas, embora defina no seu corpo três tramos (Fig. 7). A diferenciação entre os panos é conseguida pela saliência e, simultaneamente, profundidade da zona central, que é delimitada por duas bandas verticais que lembram pilastras – solução de menor recurso económico. Estas estão decoradas por uma forma que serpenteia em torno de pequenas pérolas, motivo decorativo geométrico vulgar no Maneirismo. Nos seus remates origina elemento semelhante ao que é utilizado numa das mísulas do tecto – disco com pérola ao centro. Este vai-se repetir, sobreposto em escamas, nas mísulas de suporte das imagens dos tramos laterais do altar, bem como nos quartelões existentes no seu ático.

A estrutura do altar é composta por três tramos e um corpo, rematada por um ático e inferiormente por embasamento constituído por um soto-banco e banco com banquetas, formando um conjunto próximo da concepção estrutural maneirista do *retábulo-fachada*.

¹⁴ Este é caracterizado pelo aparelho em granito aparente de tonalidade amarelada em fiadas de tendência horizontal regular mas de diferente altura (*opus pseudo-isodomum*).

¹⁵ Este tipo de interrupção no frontão surge em alguns desenhos de Serlio, no seu tratado de arquitectura. Vd. SERLIO, Sebastiano – *Tercero Libro de Architectura*. Toledo: Juan de Ayala, 1552, p. 30v.

O ático é rematado por dois frontões, sendo o inferior interrompido por um superior que também é aberto para levar um pedestal onde pode ter existido uma cruz ou imagem (Fig. 6). Tal como na fachada, os elementos arquitectónicos clássicos parecem ser usados apenas pela sua expressividade, como gramática decorativa, criando, por vezes, “*desequilíbrio e complexidade*”¹⁶ pela forma anticlássica como se aplicam, o que constitui uma característica da época maneirista a que este retábulo pertence. O friso de *óvulos e dardos*, usado na ordem jónica e na coríntia, percorre parte da cornija e empanas do frontão do remate do altar, sendo o friso preenchido pelo motivo de “*capelas*”, muito recorrente na talha deste período, e que lembra pequenos nichos ou capelas laterais encadeadas, num estrutura que se assemelha a uma *serliana*¹⁷ (Fig. 8). Regista-se igualmente o uso do motivo de *rosário* nas arquitraves e nas empenas do frontão cimeiro, alternando com o de *óvulos e dardos*.

Nas aletas surgem arranjos de frutos, pendurados por fitas de pano, enquadradas por grandes volutas¹⁸ acânticas e de *rollwerk*. Estes frutos, que podem ter simbologias variadas¹⁹, remetem, em contexto mais geral, para as frutas do Paraíso – a terra prometida ou da abundância. Foram empregues nessa zona do retábulo inúmeras vezes, em especial nos altares da primeira metade do século XVII. Nesta região, compreendendo os arceprestados de Lamego e Tarouca, podemos encontrar exemplos muito semelhantes em capelas particulares, com provável recurso às mesmas gravuras, tal é a similitude do desenho das frutas. São exemplo disso as capelas de São João Baptista²⁰, em Ferreirim, ou de São Francisco, em

¹⁶ LAMEIRA, Francisco – *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve; Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 84.

¹⁷ “*Janela de três vãos, o central arqueado [e mais alto] e os laterais arquitravados*”. SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*. [S.l.]: Editorial Presença, 2005, p. 330.

¹⁸ Esta solução de aletas com volutas lembra algumas fachadas da Companhia de Jesus, como a do colégio de Coimbra ou a da igreja de Gesù, em Roma. Também se pode ver no tratado de arquitectura de Sérlio, no sexto livro, em algumas propostas para portões de edifícios, unindo a parte superior das ilhargas aos elementos que sobrepujam as portas. A sua transposição para este tipo de *retábulo-fachada* parece evidente.

¹⁹ As uvas, através do vinho, simbolizam o sangue de Cristo (Eucaristia), a Maçã lembra o Pecado Original, a Romã a comunidade cristã reunida em assembleia, pela forma como congrega no seu interior os bagos, a cabaça remete para a fertilidade, o marmelo para a “*alusão à Virtude Imortal*”. Vd. AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A linguagem simbólica da Natureza: A flora e a fauna na pintura Seiscentista Portuguesa*. [S.l.]: Nova Vega, 2009, pp. 322-336.

²⁰ Este retábulo é de 1658 segundo a inscrição que se encontra pintada na zona do banco desse altar. Salientamos também o desenho semelhante dos quartelões entre este altar e o de Granja Nova (Fig. 9), facto quer se repete para o altar da capela de São Francisco, em Lazarim.

Lazarim, a cerca de 10 e 15 km, respectivamente, de Granja Nova (Fig. 9). No entanto esta solução foi replicada em mais altares no país, como se comprova pelo retábulo de 1622 de Nossa Senhora dos Mares, da igreja do convento de São Domingos, em Viana do Castelo.

Outras zonas do altar começam neste período a apresentar decoração vegetalista de pendor naturalista como finos caules com folhagem de acanto, visíveis no friso do entablamento do corpo do retábulo (Fig. 10), ou vasos de flores, a lembrarem açucenas (*Lilium candidum*), outro símbolo mariano (Fig. 11) que se encontra no banco. O significado desta flor remete para a pureza da Virgem, onde é vulgar aparecer na cena da *Anunciação* na mão do anjo ou num jarro perto de Nossa Senhora²¹. Liga-se também à escolha que São José fez Desta para sua mulher – o seu cajado ter-se-á transformado num pé de açucenas como sinal divino de que ele era o eleito para casar com Maria. A açucena relaciona-se desta forma com as duas figuras da Sagrada Família, ambas fazendo parte do tramo central do retábulo da capela.

O motivo de caules finos enrolados, com folhas de acanto e flores de cujos centros brotam mais folhas ou caules, é atribuível à gramática do grotesco, com raízes na decoração da arte clássica romana. Se as pinturas da *Domus Aurea* é um exemplo incontornável dessa fonte de inspiração, os relevos do *Ara Pacis* (Fig. 10) revelam até que ponto o uso destes motivos nos relevos escultóricos era igualmente uma realidade na Roma clássica. Tal ajuda-nos a perceber com mais nitidez as semelhanças entre a arte dessa época e alguns relevos da talha executada em Portugal, dezassete séculos depois. Mas se a influência italiana parece óbvia neste retábulo, não podemos menosprezar outra fonte de inspiração como a flamenga, nomeadamente através das gravuras de Hans Vredeman de Vries. Esta está patente nas cartelas do banco do retábulo através do desenho dos seus perfis, a lembrar *feronnerie*²², como o demonstram os gravados do autor flamengo (Fig. 12). O mesmo se pode dizer das volutas de *rollwerk* que as rematam, provando que “o vocabulário ornamental inspirado nas gravuras ítalo-flamengas”²³ foi uma realidade mesmo na talha de centros artísticos periféricos do país.

²¹ Apresenta-se aqui, a título de exemplo, o quadro da Anunciação pintado por Joos van Cleve, cerca de 1525, onde o artista pintou uma jarra, idêntica à do retábulo, com as simbólicas açucenas junto à figura de Maria.

²² Por vezes também fazem lembrar fitas de couro grosso, ao jeito de cintos com fivelas.

²³ LAMEIRA, Francisco – *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve; Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 88.

Este retábulo comprova ainda a coexistência em simultâneo, nesta data de 1640, do uso de uma gramática de teor mais naturalista, de influência italiana, e de outra, de carácter geometrizarante, mais ao gosto do norte da Europa. A duplicidade pode justificar-se por se configurar já nesta altura a emergência de um novo período de transição na talha portuguesa – a chegada do protobarroco. A tendência naturalista vai acabar por prevalecer sobre a da geometria das formas, com as ramagens acânticas de caules finos a invadir todas as componentes arquitectónicas da estrutura do retábulo. A estética barroquizarante, personificada por essa propensão, começa a ser perceptível nas colunas do altar, onde os espaços entre as estrias não são lisos (Fig. 13), facto que não estava previsto por Vitruvius²⁴ no seu tratado da arte clássica, encontrando-se preenchidos por formas geométricas dispostas umas sobre as outras como escamas. O mesmo se passa no terço inferior do fuste, com o ornato de *ponta de diamante* a fazer a sua aparição no meio de elementos vegetalistas que preenchem já toda a superfície, a reforçar a dicotomia entre as duas linguagens que atrás referimos.

Os ornatos piramidais, *ponta de diamante*, encontram-se igualmente no remate do friso do entablamento (Fig. 10), em pequenos registos verticais. A Sérlio se poderá também atribuir a tendência maneirista para o uso destes e outros elementos decorativos geométricos, como o *rusticado*, nos altares portugueses, através das gravuras do seu tratado de arquitectura²⁵. Mas é mais uma vez numa gravura de Hans Vredeman de Vries que encontramos o uso da *ponta de diamante* como elemento decorativo do terço inferior da coluna (Fig.13).

Referenciadas as possíveis fontes iconográficas deste retábulo, resta-nos analisar as relações estruturais dos diversos componentes que constituem a sua morfologia – embasamento, corpo (dentro deste o tramo) e ático. Aplicando o rectângulo de ouro, ou divina proporção, sobre a imagem do altar evidencia-se o seguinte: a altura total e a largura (neste último caso tomando como referência os plintos das colunas), inscrevem-se no rectângulo que resulta da construção áurea (Fig. 14); esta construção determina a altura do embasamento e das colunas do corpo; um terço da altura destes

²⁴ Vd. VITRÚVIO, Marco – *Tratado de Arquitectura*. Trad. Manuel Justino Maciel. 2ª ed. [S.l.]: IST Press, 2006, p. 124. O desenho das estrias devia ser sulcado num fuste que teria a superfície lisa, em número de vinte e quatro. A inclusão de outro tipo de elementos manifesta a tendência verificada no Maneirismo para alterar as regras da arquitectura clássica.

²⁵ Vd. SERLIO, Sebastiano – *Libro Quarto de Architectura*. Toledo: Juan de Ayala, 1552, p. 18v. Folha onde se ilustra o *almofadado* e *rusticado* dos edifícios clássicos. Nesta aparece o desenho da *ponta de diamante*.

dois espaços dá a medida do banco e da zona inferior do fuste, onde este exhibe decoração diferenciada; um terço da medida superior que abrange o ático e o entablamento do corpo resulta no friso, cornija e frontão superior que remata o retábulo. Aplicando o rectângulo de ouro à largura do altar obtemos a medida dos tramos laterais. Estas dimensões que advêm da aplicação da proporção áurea surgem ao olho humano como equilibradas, o que levou a que muitos artistas as tomassem em conta para a organização estrutural das suas obras, em especial durante o Renascimento.

Por fim há que referenciar o frontal de altar que na sua estrutura se equipara aos restantes de feição maneirista existentes na região, neste tipo de espaço particular. Em todos eles se verifica a imitação de tecidos nobres, como adamascados, cabendo à pintura essa função, bem como a de dividir em campos o frontal. A madeira, nesta fase, surge apenas ou quase como um suporte da pintura, não contribuindo com grande relevância para a imitação dos têxteis nobres. Regista-se somente o uso de réguas ou desníveis de planos nos campos para acentuar algum relevo na reprodução dos panos. Muitas vezes os galões ou franjas são apenas pintados. São estas características que se observam no frontal desta capela, distantes do papel que a talha, em fases posteriores, iria assumir na imitação dos tecidos, nestas mesas de altar. Já no período subsequente as franjas, galões e motivos dos bordados seriam entalhados, assumindo o trabalho em madeira, nos frontais de altar, importância equivalente à que desempenha no restante retábulo.

5. Conclusão

Na instituição de capelas particulares anexas às casas, como é o exemplo desta, que outrora teve comunicação da habitação para o coro-alto, a diocese obrigava a manter uma porta aberta para a rua, com o intuito de servir também a população local durante os actos litúrgicos²⁶. Este facto, bem

²⁶ *“Tanto D. Luís de Sousa como Fr. Luís da Silva [bispos de Lamego] estabeleceram normas, nas visitas (...). As desprovidas de portas para a rua ficavam suspensas até abrirem, para os fiéis as poderem frequentar quando quisessem.”* COSTA, M. Gonçalves da – *História do Bispado e Cidade de Lamego*. Braga: [s.n.], 1982, vol. 3, p. 382. Este facto é um dos aspectos referidos numa visita feita a onze de Maio de 1712 à capela particular de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz, Tarouca, para renovação da licença para se continuar a dizer missa nesse espaço: *“(...) fui ao lugar de Cravaz freguezia de Tarouca, e ahí visitei a Capela de Nossa Senhora da Nazaret[h] e achei estar esta situada distan[te] das cazas com porta para a rua publica (...) e ma[is] couzas precisas para se dizer missa assim me pairesse não haver in[con]veniente para o supplicante a alcançar [a] graça que pretende”*. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Provisão que fez Francisco*

como a devoção destas famílias, por regra com um perfil próximo aos das gentes que compunham as autoridades eclesiásticas, levou a que muitas apresentem um investimento significativo por parte dos instituidores destes espaços sacros.

A talha do retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, revela a preocupação de enobrecer o espaço com uma arte informada, tão próxima da qualidade exibida pelos espaços públicos locais quanto a condição de centro de arte regional, onde se inseria, o permitia. Não deixa por isso de ser interessante registar, ainda que possa demonstrar um certo atraso temporal face aos grandes centros artísticos do país, a execução de uma arte que reflecte as influências de tratados e gravuras de autores de maior erudição de outros países. Dentro destes sobressaem as ilustrações do tratado de Sérlio e dos livros de Hans Vredeman de Vries que parecem ter sido do conhecimento do artista que desenhou e entalhou este retábulo. O rigor de interpretação e execução apresentados nos seus pormenores

*França Ribeiro para que se desse licença para haver missa na capela de Cravaz f. 1. Outro exemplo da região de Lamego, a capela particular de Santo António, da quinta da Azenha, em Cambres, corrobora também esta situação: “A 1 de Abril é ordenada visitação ao lugar onde a capela ia ser construída. Na licença para a obra, determina-se que (...) ficaria afastada das casas, com porta para a estrada pública.” COSTA, M. Gonçalves da – *História do Bispado e Cidade de Lamego*. Braga: [s.n.], 1992, vol. 6, p. 118. Estes e outros casos foram por nós verificados no terreno, nunca tendo encontrado na região uma capela particular cuja porta principal não desse para o exterior, de modo a que o seu acesso se pudesse fazer por via pública. Idêntica preocupação parece ter sido observada nas capelas particulares da Diocese de Viseu. “(...) não obstante se tratasse de capelas de tipologia particular, não deixavam de ser enquadradas no âmbito da vivência religiosa da colectividade, daí na generalidade das informações fornecidas pelos sacerdotes seja sublinhada a sua utilidade para a povoação. Esta ligação à comunidade é corroborada pela obrigatoriedade de todas elas possuírem porta virada para o espaço público, como testemunham os pedidos de informação ao sacerdote da paróquia sobre o local da sua inserção. (...) Para além de capela particulares encontramos também referências documentais a oratórios privados, que tinham a especificidade de não necessitarem de ter porta virada para a rua pública.” EUSÉBIO, Maria de Fátima – *A talha barroca na diocese de Viseu*. Porto: [s.n.], 2005. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Edição policopiada. Vol.1. pp. 131-135. Como o comprova o despacho de licença de edificação da capela particular de Santa Quitéria, em Cães de Cima, Mangualde: “Concedo a licença pedida, fazendo-se a capela em sítio público e decente.” Arquivo Particular da Casa da Portelada, *Registo das petições, despachos e informações, escritura e licença da bênção da capela de Santa Quitéria sita no lugar de Cães de Cima*. A preocupação de serviço público destes espaços de edificação particular parece ter existido, independentemente do instituidor: “(...) a rainha e os príncipes, com casa própria, podiam ter sua capela, a alta nobreza e clero, (...), os solares urbanos e rurais, bem como Misericórdias e hospitais, asilos, colégios e cadeias dispunham de capelas, com estatuto canónico de públicas e semipúblicas (com a porta principal voltada para a via pública) (...)”. MARQUES, João Francisco – *Oração e devoções*. In AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. – *História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, vol. 2, pp. 608-609.*

decorativos, muito próximos dos debuxos apresentados por estes autores estrangeiros, revela a importância que foi posta na elaboração deste altar. Tal já era visível no desenho da fachada, mas acima de tudo o que este altar revela é a importância e cuidado que foram postos na execução das artes decorativas do Portugal de Seiscentos, seguindo-se os tratadistas dos grandes centros artísticos europeus de então, mesmo nestes espaços periféricos do país.

A realidade resultante deste altar revela um cuidado acentuado na encomenda da obra de arte particular, talvez porque este tipo de espaço era, para além da fé, um local de afirmação do estatuto social do proprietário na comunidade local. A equiparação da sua arte à dos espaços públicos, como as igrejas locais, cumpria também essa função. Tal levava a que a escolha dos melhores artistas contribuísse para a maior dignificação do encomendador. A erudição da arte elevava a *principalidade* da família na região. Este facto e a estreita ligação que parece ter havido entre os instituidores desta capela e o mosteiro de Salzedas talvez possam explicar o melhor trabalho executado na fachada e no retábulo que a capela apresenta. Importa também perceber como a erudição posta nos pormenores decorativos da talha, de que este altar é um exemplo, reflecte a importância que esta tinha em Seiscentos na arte sacra do país. A qualidade patenteada ainda hoje no seu revestimento a folha de ouro é outro aspecto que reflecte essa relevância. O retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro assume-se como um bom exemplar das questões típicas levantadas pela arte do Maneirismo, quebrando as regras canónicas da arte clássica na forma como conjuga e interrompe os dois frontões do ático, ou na inserção que faz de elementos estranhos à superfície dos fustes nas suas colunas. No entanto não deixa de exhibir ainda alguma sobriedade escultórica e de se estruturar em torno dos elementos da fachada de arquitectura clássica. Esta ambivalência maneirista manifesta-se também na linguagem decorativa, onde o naturalismo das ramagens de acanto, jarros de açucenas e frutos pendurados coexiste com o recorte geometrizado das cartelas na zona do banco. A aparente contradição ou estranheza, que de tal podia ocorrer, não acontece, harmonizando-se no conjunto do todo retabular, prova da vitalidade das artes decorativas no Portugal de Seiscentos, continuando a talha portuguesa a mostrar-se singular durante a centúria seguinte.



Fig. 1 – Pedra no interior da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, com a inscrição da data e nome dos instituidores da capela.



Fig. 2 – Caixotão central do tecto da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, com um S trespassado por um cravo, envolto por uma cartela maneirista rematada por volutas de *rollwerk* e dois pássaros.



Fig. 3 – À esquerda, pormenor do altar dedicado ao Desterro, no transepto de São João de Tarouca, onde se vê um S trespassado por um cravo, com as iniciais IMI, e uma coroa em cima. Ao centro e à direita o mesmo símbolo no exterior e interior da capela do Desterro na cerca do convento de Santa Maria de Salzedas.



Fig. 4 – Fachada da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, onde se insere a pedra de armas da família amado num frontão cuja cimalha é interrompida.



Fig. 5 – Mísulas do tecto de caixotões da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, onde se esculpiram folhas de acanto e elementos decorativos geométricos.



Fig. 6 – Cartelas do banco do retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, com o entalhe da data de 1640, ano da execução do altar.



Fig. 7 – Retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, de estilo maneirista, onde coexistem duas linguagens decorativas distintas: cartelas de carácter geometrizarante na zona do banco e elementos vegetalistas como frutos e enrolamentos de caules com folhas de acanto no entablamento e ático. Destaca-se a interacção obtida pelos dois frontões interrompidos que rematam o altar.



Fig. 8 – Pormenor do friso de “capelas” que lembra uma serliana (ao centro da imagem em tom mais escuro) encadeada ao longo do friso. Por cima o motivo de óvulos e dardos e em baixo o de rosário.



Fig. 9 – À esquerda, pormenor de uma aleta da retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, representando frutos pendurados por fitas de pano. À direita, idêntico motivo no altar de São João Baptista, em Ferrerim. Salientamos o uso de volutas com folhas de acanto e quartelões com formas e decoração semelhantes nos dois retábulos.



Fig. 10 – Em cima, pormenor do friso do entablamento do corpo do altar de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, com motivos vegetalistas entre cabeças aladas. Em baixo, ramagens enroladas com folhas de acanto e flores de onde desabrocham caules dos seus centros. Estes motivos, retirados do monumento romano Ara Pacis, são os mesmos que podemos ver no retábulo de talha de Ganja Nova. Foto de baixo retirada de:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara_pacis_fregio_lato_ouest,_volute.JPG (2014.12.14; 15h).



Fig. 11 – À esquerda, pormenor do quadro da Anunciação de Joos van Cleve, cerca de 1525, onde aparece um jarro com açucenas junto à Virgem tal como nos plintos do retábulo de Nossa senhora do Desterro, em Granja nova. Esta flor simboliza a pureza de Maria, bem como se pode associar à figura de São José, uma vez que terá florido no seu cajado. Foto da esquerda retirada de: <http://www.metmuseum.org/col/ection/the-col/ection-online/search/436791> (2014.12.13; 11 h).



Fig. 12 – Em cima, pormenor da zona do banco do retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, onde se vêem cartelas com linguagem idêntica à proposta pelo flamengo Hans Vredeman de Vries nos seus livros de arquitetura e decoração. Fotos de baixo retiradas de: <http://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/vries162010001> (2014.12.15; 1 Oh) .; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Fotothek_df_tg_0006062_Architektur_%5E_Gesims_%5E_Oreiecksgiebel_%5E_Segmentgiebel_%5E_Obelisk_%5E_Volute_%5E_Ornam.jpg (2014.12.15; 11 h).

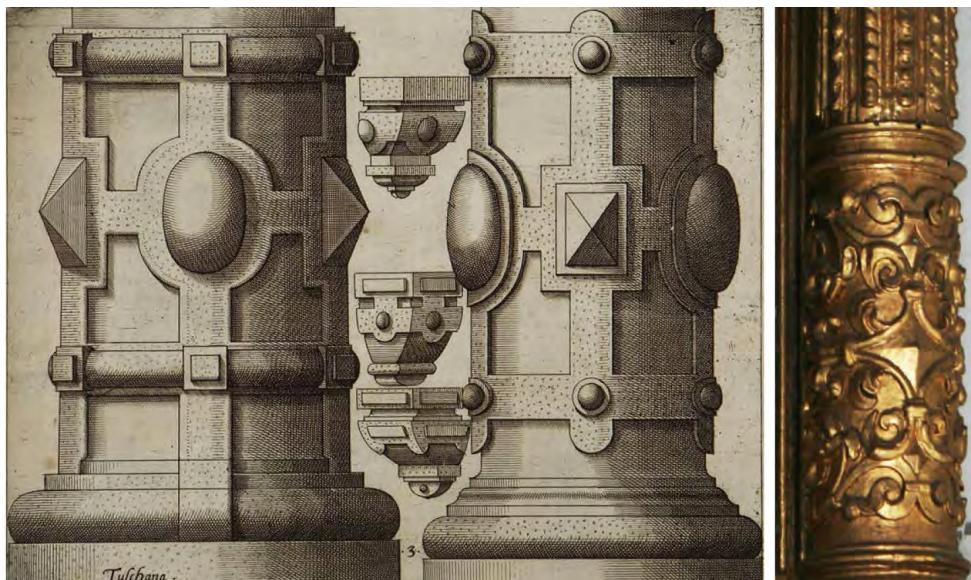


Fig. 13 – À esquerda, gravura de Hans Vredeman de Vries onde se destaca o uso do motivo geométrico *ponta de diamante* no terço inferior da coluna, o mesmo, embora com utilização diferenciada, que podemos encontrar na coluna do altar de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova (à direita). Foto da esquerda retirada de:

<http://www.harvardartmuseums.org/art/279526> (2014.12.15; 12h).

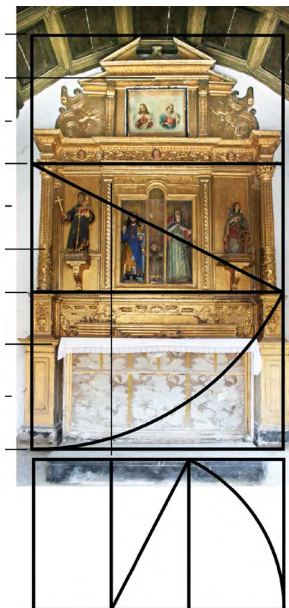


Fig. 14 – Aplicação do retângulo de ouro ao retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, onde se percebe que entre a altura e a largura do retábulo existe uma proporcionalidade que determina a altura do embasamento, do frontão que remata o ático, do terço inferior das colunas e a altura do banco do altar. A sua aplicação à largura determina o comprimento dos tramos laterais. Este tipo de proporcionalidade resulta em medidas que se tornam harmoniosas ao olho humano.

Mobiliário litúrgico pétreo no contexto do barroco português: tipologias e funcionalidades

Maria João Pereira Coutinho¹

RESUMO: O presente estudo, que trata de mobiliário religioso português do período barroco, centra-se em objectos que estiveram ao serviço da liturgia, como credências, lavabos, mesas ou *bofetes*, púlpitos e teias. A visão lançada sobre estes exemplos, neste caso realizados em materiais pétreos, procura dar a conhecer alguns dos equipamentos que faziam parte do cerimonial eucarístico, como os da purificação do sacerdote, os que suportavam alfaias, os que albergavam o pregador e aqueles que dividiam o espaço cultural. Como já tivemos oportunidade de notar em outros trabalhos, o recurso à pedra e o facto de exibirem determinadas características formais, coloca estes objectos no contexto da produção barroca portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco; Lisboa; Ritual católico; Mobiliário religioso; Pedra

ABSTRACT: The present study, which deals religious Baroque Portuguese furniture, focuses on objects that were in the service of the liturgy, as credences, washbasins, tables or *bofetes*, pulpits and rails. The highlight of these examples, made in stone, seeks to inform about some of the Eucharistic ceremonial furniture, such as those of the purification of the priest, those that supported the liturgy, those that supported the priest and divided the space. As I have already noted in other studies, the use of stone and the morphologically characteristics that they exhibit, place them within the Portuguese Baroque production.

KEY-WORDS: Baroque; Lisbon; Catholic ritual; Religious Furniture; Stone

RESUMEN: El presente estudio, que trata de mobiliario portugués religioso de la época barroca, se centra en los objetos que estaban en el servicio de la liturgia,

¹ Investigadora do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Bolseira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/85091/2012), com financiamento participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência. O presente estudo resulta da comunicação "Novos Contributos para o estudo do mobiliário pétreo no acervo religioso português do período barroco", apresentada no âmbito do *IV Colóquio de Artes Decorativas. "O Móvel e o Seu Espaço"* da Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, a 25 de Outubro de 2012. Acerca desta temática já tivemos oportunidade de nos pronunciar na nossa tese de Doutoramento em História (especialidade em Arte, Património e Restauro), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada *A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Policroma (1670-1720)*. Lisboa: [s. n.], 2010.

como credencias, lavabos, mesas ou *bofetes*, púlpitos y barandillas. La visión puesta sobre estos ejemplos, en este caso realizados en piedra, pretende dar a conocer algunos de los muebles que formaban parte de la ceremonia eucarística, de la purificación del sacerdote, que apoyaban vasos litúrgicos, que albergaban lo Padre y que compartían el espacio cultural. Como ya hemos señalado en otros estudios, el uso de la piedra y el hecho de que presentan ciertas características formales, pone estos objetos en el contexto de la producción del barroco portugués.

PALABRAS-CLAVE: Barroco; Lisboa; Ritual católico; Mobiliario religioso; Piedra

Nota prévia

O templo pós-tridentino português, potencial receptáculo de obras de arte, aglutina no seu interior várias tipologias de mobiliário, ao serviço do culto divino, que, no caso dos exemplos de pedraria, se fundem com a própria estrutura que os agrega. A uniformidade espacial conferida por esta matéria-prima à igreja portuguesa, comum a alguns exemplos de móveis sacros e ao espaço que o integra, torna-se um dos principais pontos de partida para o estudo de objectos, até à data só tratados no âmbito da arte das madeiras². Todavia, a utilização da pedra no mobiliário não é inédita, pois o reconhecimento que há da sua utilização no período clássico, apesar

² Sobre o mobiliário litúrgico vejam-se sobretudo os trabalhos realizados em contexto português por: SMITH, Robert C. – *Agostinho Marques “enxambrador da cónega”, Elementos para o Estudo do Mobiliário em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1974; MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira – *Mobiliário Açoriano, Elementos para o seu estudo*. Açores: Região Autónoma dos Açores, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1981; SANDÃO, Arthur de – *O Móvel Pintado em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1984; SOUSA, Maria Conceição Borges de; BASTOS, Celina – *Mobiliário, Normas de Inventário*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004; COUTINHO, Fernando Carlos Fernandes – *O uso dos objectos litúrgicos nos sacramentos do baptismo, da eucaristia, da confirmação e da unção dos enfermos*. Porto: [s. n.], 2007. Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentado à Universidade Católica do Porto; MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – O Mobiliário Religioso de António Vaz de Castro, “Entalhador e Ensamblador de Sua Majestade (Act. 1646/1667)”. In *Mobiliário Português, Actas do 1.º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2008, pp. 15-29; BASTOS, Celina – O Mobiliário da Misericórdia de Montemor-o-Novo na Documentação da Irmandade. In IDEM, *ibidem*, pp. 30-41; SALDANHA, Sandra Costa – Entalhadores e Carpinteiros, Concorrentes e Parceiros – O Mobiliário Religioso da Basílica da Estrela. In IDEM, *ibidem*, pp. 42-55, e BASTOS, Celina – O Mobiliário da Santa Casa. In FONSECA, Jorge (coord.) – *A Misericórdia de Montemor-o-Novo, História e Património*. Montemor-o-Novo: Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo; Tribuna da História, 2008, pp. 247-288.

de em contexto profano, deverá ser equacionada no quadro de uma estética classicizante, que vigorou no Maneirismo e no Barroco³.

Com finalidades diversas, como a de sustentar o cerimonial eucarístico, purificar o sacerdote, suportar alfaias, albergar o pregador e dividir o espaço, o móvel litúrgico encontra nas igrejas nacionais o local onde o teatro religioso toma forma, indo ao encontro das imposições estabelecidas em algumas sessões do Concílio Tridentino⁴. Porém, tipologias como ábacos ou credências, lavabos, mesas, púlpitos e teias, com funcionalidades próprias, inscrevem-se igualmente no acervo religioso como mobiliário de aparato. O carácter cenográfico presente no templo português de Seiscentos e de Setecentos contempla móveis que, apesar de não evidenciarem uma fácil deslocação no espaço, contribuem para a sumptuosidade desejada por Trento e proclamada em diversos sínodos⁵.

A análise tipológica dos exemplos anteriormente anunciados, as suas particularidades formais e decorativas, enquadradas no espírito do seu tempo, tornam-se assim objecto da nossa reflexão, em torno de acervos muitas vezes ignorados no âmbito da história do mobiliário religioso. Tal crítica, que tem por base um estudo mais vasto sobre a obra de pedraria, procura dar resposta à omissão bibliográfica existente no âmbito da literatura nacional sobre este tema, criando uma nova área de estudo para

³ Acerca do móvel ibérico deste período veja-se particularmente as obras de FEDUCHI, Luis – *Historia del Mueble*. Madrid: A. Aguado, 1946 e AGUILÓ ALONSO, Maria Paz – *El mueble clásico*. Madrid: Cátedra, 1987, entre muitos outros autores.

⁴ Sobre este tema *vide* as obras basilares de COELHO, Dom António, O.S.B. – *Curso de Liturgia Romana*. Negrelas: Ora & Labora, 1950; RIGHETTI, Mario – *Historia de la liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955 e ROCCA, Sandra Vasco, GUEDES, Natália Correia (coord.) – *Thesaurus, Vocabulário de Objectos do Culto Católico*. Vila Viçosa; Lisboa: Fundação da Casa de Bragança; Universidade Católica Portuguesa, 2004.

⁵ Acerca desta temática cf. GOUVEIA, António Camões – Sensibilidades e representações religiosas. In AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *História Religiosa de Portugal*. Vol. 2. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2000, pp. 317-367 e MARQUES, João Francisco – As formas e os sentidos e Rituais e manifestações de culto. In IDEM, *ibidem*, pp. 449-515 e 517-601 respectivamente. Sobre as constituições sinodais referentes ao arcebispado de Lisboa *vide*: *Constituições do Arcebispado de Lisboa*. Lisboa: Bernam Balharde Frances, 1537; *Constituições Extravagantes do Arcebispado de Lisboa*. Lisboa: Em casa de Antonio Gonsalves, 1569, *Constituições do Arcebispado de Lisboa assi as antigas como as extrauagantes primeyras & segundas. Agora nouamente impressas por mandado do Illustrissimo & Reuerendissimo senhor dō Migel de Castro Arcebispo de Lisboa*. Lisboa: Impressas por Belchior Rodrigues, 1588, e *Constituições Synodales do Arcebispado de Lisboa. Novamente feitas no synodo diocesano que celebrou na Sé Metropolitana de Lisboa... D. Rodrigo da Cunha em os 30. dias de Mayo do anno de 1640. Concordadas com o sagrado Concilio Tridentino, & com o Direito Canonico, & com as Constituições antigas, & extravagantes primeiras, & segundas deste Arcebispado*. Lisboa: Off. de Paulo Craesbeeck, 1656.

elementos que parecem não se enquadrar na arte das madeiras, mas com idêntica funcionalidade.

1. Ábacos ou credências

O ábaco (*abacus*) ou credência⁶ (*credentia*), definido por Raphael Bluteau como “(...) Mesa, em que se poem a estante do Missal, as galhetas, & outras cousas, que servem para o ministerio da Missa.(...)”⁷, consta no âmbito do templo pós tridentino como um dos vários elementos compositivos do altar-mor.

Configurando-se inúmeras vezes na igreja como um elemento amovível, por vezes materializado em madeira, a credência pode também ser embutida na superfície murária, em nichos, ou justaposta ao pano de muro, como que se de uma mesa se tratasse, e com idêntica modelação (suporte e tampo). Em diversos casos, a existência de pares justifica-se por questões de equilíbrio estético, mas também por motivos de funcionalidade. Se, em algumas situações, o nicho albergava efectivamente uma credência, com a função primária de comportar alguns dos bens anteriormente descritos, em outros casos o suporte servia para albergar a bacia para onde se faziam o despejo da água das abluções do celebrante e da purificação dos vasos sagrados durante a celebração⁸.

A funcionalidade de sustentar os diversos artefactos litúrgicos levou, porém, a que esta variação de um móvel de suporte pudesse ser vestida de diferentes formas, o que podia ocorrer, em função de se celebrar o Domingo

⁶ Sobre a definição de ábaco ou credência *vide*: COELHO, O.S.B., Dom António – *Op. cit.*, Tomo 2, p. 231; GRUBER, Alain (dir.) – *The History of Decorative Arts, Classicism and the Baroque in Europe*. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992, p. 469; MARQUES, Maria da Luz Vasconcelos e Sousa Paula – *Mobiliário Português de Aparato do Século XVIII – Credências, Consolas e Tremós*. Vol. I. Porto: [s. n.], 1997. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto), particularmente o capítulo “A credência – Sua definição e evolução”, pp. 26-28; Ábaco e Credência. In ROCCA, Sandra Vasco, GUEDES, Natália Correia (coord.) – *Op. cit.*, pp. 20 e 21, respectivamente; Credência. In RODRIGUEZ BERNIS, Sofía – *Diccionario de Mobiliario*. Madrid: Secretaria General Técnica, Ministerio da Cultura, 2006, p. 128, e Credência. In TRINIDAD LAFUENTE, Isabel – *Tesouro y diccionario de objetos asociados a ritos, cultos e creencias*. Madrid: Secretaria General Técnica; Ministerio da Cultura, 2011, p. 136.

⁷ Cf. BLUTEAU, Raphael – *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, p. 604.

⁸ Cf. “piscina”. In ROCCA, Sandra Vasco, GUEDES, Natália Correia (coord.) – *Op. cit.*, p. 48.

de Ramos⁹, a Quinta-feira Santa¹⁰, a Sexta-feira Santa¹¹, o Sábado Aleluia¹² ou a Quarta-feira de Cinzas¹³, entre muitas outras festividades.

Com o concílio de Vaticano II, e a uma das suas subseqüentes directrizes, que levou ao destacamento da mesa de altar, a credência perde parte da sua funcionalidade, passando algumas das alfaias para este novo elemento do mobiliário, como ocorreu com as galhetas ou a estante de Missal¹⁴.

Contudo, e se atendermos ao facto destes objectos terem sido produzidos com maior fervor durante o período pós-tridentino, parece-nos evidente que tenham sido contemplados na lista de objectos a observar durante as visitas efectuadas aos altares dos templos, e particularmente aquelas empreendidas ao altar-mor. No capítulo VI, intitulado *De como visitarà a Igreja*, da *Visita Geral que deve fazer hum Prelado no seu Bispado (...)*, o autor refere que: “notará o lugar das galhetas, a cardencia, o assento das missas solemnes, que ha de ser da parte da Epistola, donde também ha de ser a cardencia. (...) Reparará nas grades com que se fecha a Capella, & emmendará, & mandará concertar, ou fazer o que se achar com imperfeição, ou falta, notando o na visita, pera se pedir conta na seguinte, se se executou o que o Prelado mandar.”¹⁵. Essa ordem reflete a importância

⁹ “Sobre a credencia prepara-se tudo o que é necessario para a Missa Solemne, e além disso a caldeirinha e o hyssope, o jarro com a agua, a bacia e a toalha. Se os Ramos houverem de se distribuir ao povo por um outro Padre sem ser o Celebrante, põe-se sobre a credencia uma estola roxa.” cf. VAVASSEUR, R. P. Le – *Ceremonial Romano*. Lisboa: Typographia do Diário da Manhã, 1884, p. 392.

¹⁰ “Além das cousas necessarias para a Missa solemne, prepara-se sobre a credencia um calix maior e mais rico do que os outros, destinado a receber a Sagrada Reserva, cobre-se com a pala, patena e um rico veo branco, e ajusta-se uma fita de seda branca”, cf. IDEM, *ibidem*, p. 406.

¹¹ “Sobre a credencia põe-se uma toalha que cobre só a mesa, por cima d`esta uma toalha dobrada da dimensão da mesa do altar; a estante com o Missal; o livro para cantar as licções e o evangelho; uma bolsa preta com o corporal e um sanguinho; o véo preto para cobrir o calix no fim do Officio; as galhetas com o prato e o manustergio; um pequeno vaso com agua para purificar os dedos do Celebrante, se fôr preciso; os castiçoes dos Acolytos com velas de cêra amarella apagadas; uma bandeja de prata paa receber as offertas”, cf. IDEM, *ibidem*, p. 417.

¹² “Na credencia prepara-se tudo o que é necessario para a Missa Solemne com ornamentos brancos; cobre-se tudo com um véo grande da mesma côr, mas por cima estende-se o grande véo roxo.”, cf. IDEM, *ibidem*, p. 431.

¹³ “Sobre a credencia dispõe-se o calix para a Missa, com o véo roxo e a bolsa da mesma côr, a caldeirinha com o hyssope, um prato com miôlo de pão, o jarro com agua com uma bacia e uma toalha, e as galhetas para a Missa”, cf. IDEM, *ibidem*, p. 475.

¹⁴ Cf. BERNIS, Sofia Rodríguez – *op. cit.*, p. 232.

¹⁵ Cf. ANDRADE, Lucas de – *Visita Geral que deve fazer hum Prelado no seu Bispado, apontadas as cousas por que deue perguntar E o que devem fazer os Parochos preparar a visita*. Lisboa: Officina de João da Costa, 1673, pp. 54-55.

de um objecto que, indiferentemente de ser em madeira ou em pedra, era indispensável ao rito católico.

Quanto a exemplos, que espelham a existência destes espécimes, merecem particular destaque os que ainda subsistem em Lisboa na capela-mor da igreja do convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, na capela de Nossa Senhora da Doutrina da igreja de S. Roque, na capela-mor da igreja do Menino Deus (outrora do convento da ordem terceira de S. Francisco) e na capela-mor da igreja do convento de Santos-o-Novo. Nos arredores da capital, mas com produção lisboeta, merecem ainda menção os exemplos existentes na capela-mor da igreja matriz de Loures e na igreja de Nossa Senhora da Conceição de Atouguia da Baleia.

Já no contexto das obras desaparecidas, destacamos aquela que o cronista anónimo da *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa* refere, a propósito do “Convento das Religiosas inglesas da Ordem de Sancta Brigida” da seguinte forma: “Da capella mor pêra dentro se vem duas portas, fronteyra huma à outra. A da mam direyta he a da Sancristia [e] no andar dos presbitérios ficam dous arcos de pedraria do feytio dos que tem as capellas do corpo da igreja, mas alguma cousa mays pequenos, cada hum de sua parte, fronteyro hum ao outro. O da parte do Evangelho tem no meyo huma pequena janela com humas grades diante; o outro serve // pera por as galhetas e algumas couzas que tem uso no altar mor (...)”¹⁶.

2. Lavabos

O lavabo, definido como uma peça composta por bacia e respaldo, que esconde no seu interior um reservatório de água, encontrava-se na sacristia e servia para a ablução do presbítero, antes e depois da celebração¹⁷.

A preocupação com o asseio dos sacerdotes, carregada de simbologia, e alargada a todas as alfaias litúrgicas, como os têxteis, vidros, metais e outros bens sumptuários, justificou, como é por demais conhecido, o aparecimento de um número significativo de objectos ligados à purificação. Lavabos, piscinas, bacias e outros reservatórios floresceram no seio

¹⁶ Cf. *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1972, vol. 2, pp. 399-400.

¹⁷ Acerca da definição deste objecto veja-se: COELHO, Dom António, O.S.B. – *Op. cit.*. Tomo 2, p. 231, Lavabo de sacristia. In ROCCA, Sandra Vasco, GUEDES, Natália Correia (coord.) – *Op. cit.*, pp. 48 e Lavabo de sacristia. In TRINIDAD LAFUENTE, Isabel – *Op. cit.*, p. 136.

dos templos e consubstanciaram a ideia de uma Igreja imaculada, como Trento proclamara.

Apesar de serem omissas as referências aos lavabos de sacristia nas constituições sinodais do bispado de Lisboa, certo é o cuidado posto nas abluções, como se pode testemunhar através da leitura de uma passagem das sobreditas constituições, no capítulo intitulado “Dos Ornamentos do altar, & de como se ham de alimpar, prouer, servir, & concertar os altares & igrejas”: “E cada domingo se ponha na sanchristia huma toalha lauada de linho ou estopa de duas varas em comprido, que estè (sic) pendurada, em que os sacerdotes alimpem as mãos quando as lauam, pera hir dizer missa & também os ministros que lhe ham de ajudar tudo à custa dos sobreditos, & no dito tempo, & pella maneira & sob as penas contheudas de duzentos reaes.”¹⁸.

Tal cuidado, é igualmente registado nas directizes dimanadas nas Visitações, pois, no capítulo VII, intitulado “Da visita da Sanchristia”, compreende-se que o prelado indigitado para inspecionar o local deveria ter em atenção o seguinte: “(...) os almarios, as arcas, o lauatorio em que se lauão as mãos, se está limpo, se tem agua, se tem toalha junto delle, pêra se alimarem as mãos a agua que cae na bacia, se tem sumidouro (...)”¹⁹.

A produção de lavabos de pedraria policroma nas sacristias portuguesas, com a finalidade de serem utilizados para a purificação do pároco antes da celebração, ter-se-á assim generalizado durante a segunda metade de Seiscentos, sendo alguns dos exemplos por nós estudados de significativa riqueza plástica²⁰.

Vários foram os exemplos que no contexto lisboeta terão norteados esta opção estética, mais policroma, onde se incluí o notável lavabo existente na Sé, cujo risco está atribuído ao arquitecto Marcos de Magalhães (act. entre 1647 e 1664), ou aquele existente na igreja de Nossa Senhora da Penha de França, de autor desconhecido.

Dos espécimes que recorrem ao embutido miúdo para adornar o conjunto, os que nos pareceram mais significativos são os que se encontram nas sacristias da igreja do antigo convento de Santo Antão-o-Velho e de S. Vicente de Fora, da cidade de Lisboa, e acerca dos quais nos deteremos com maior cuidado.

¹⁸ *Constituições do Arcebispado de Lisboa, assi as antigas como as extrauagantes primeyras & segundas. Agora nouamente impressas por mandado do Ilustrissimo & Reuerendissimo Senhor dom Migel de Castro Arcebispo de Lisboa, (...), p. 54.*

¹⁹ Cf. ANDRADE, Lucas de – *Op. cit.*, p. 63.

²⁰ Cf. ROCCA, Sandra Vasco; GUEDES, Natália Correia (coord.) – *Op. cit.*, p. 48.

O notável exemplar existente na sacristia da igreja de Santo Antão-o-Velho, mais conhecida por igreja do “Coleginho”²¹, datado de finais de Seiscentos, ou de inícios de Setecentos, que se integra num conjunto azulejar do séc. XVIII, é composto por bacia recortada em gomos, sustentada por motivo concheado, que vive de várias ranhuras evidenciadas pela alternância de pedraria branca e vermelha. Os seus remates, laterais e superior, onde abundam as aletas, enquadram, por sua vez, a parte central da peça, onde encontramos uma maior utilização da arte do embutido policromo, com composição idêntica à dos frontais de altar coevos. Acerca da história deste lavabo, nada se sabe até à data, todavia, pela forma como se insere no conjunto, calcula-se que tenha sido efectivamente projectado para este local, pois toda a composição do painel que a envolve converge para si.

O lavabo da sacristia do mosteiro de S. Vicente de Fora, por sua vez, integra-se, em consonância com a monumentalidade do espaço que o engloba, em local próprio, situado do lado do Evangelho, para se efectua-rem as purificações com maior discrição. Com bacia embutida na própria superfície murária, encimada por uma tabela, que, tal como acontece com o exemplo de Santo Antão-o-Velho, se ergue superiormente com morfologia e composição idêntica à de um frontal de altar, o espécime é rematado na parte cimeira por meia circunferência, com riscas radiais, onde a alternância policroma de branco e vermelho simula o efeito de uma concha. Do local, bem como do lavabo, aparentemente coetâneo à sacristia, pela uniformidade decorativa que apresenta, pouco se sabe, pois nos relatos recolhidos sobre a mesma, não se encontra alusão alguma a esta peça.

Para melhor completar este quadro, importa referir ainda dois exemplos desaparecidos. O primeiro, que existiu na sacristia do convento de Nossa Senhora da Graça, foi fixado em inícios do séc. XVIII da seguinte forma: “E na parte que fica à mam esquerda de quem entra pella porta tem no meyo lugar hum bom lavatorio e nos dous lados delle se guardam os amitos em suas gavetas (...)”²².

O segundo, acerca do qual só se possui a memória da sua avaliação, efectuada a 8 de Fevereiro de 1718, pelos então juizes do officio de pedreiro, Manuel Álvares e José Ferreira, situava-se na sacristia da desaparecida

²¹ O local que ficou conhecido por ser a primeira casa própria que a Companhia de Jesus teve no mundo inteiro, foi anteriormente pertença de dominicanas, encontrando-se na posse dos padres Agostinhos do convento da Graça, a partir de 1594, cf. LOPES, António, S.J. – *Roteiro Histórico dos Jesuítas em Lisboa*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa e Editorial Apostolado da Oração, 1985, pp. 15-18.

²² Cf. *História dos Mosteiros* (...). Vol. 1, p. 134.

igreja de Santa Catarina do Monte Sinai²³. O referido lavabo foi executado pelo mestre pedreiro Miguel Vieira e apresentava-se da seguinte forma: “(...) pia feita com dois Painéis com sua moldura em roda destes dois painéis com sua moldura em roda destes dois painéis com duas carrancas com sua tarja com suas mizolas vermelhas com suas quartelas nas Ilhargas vermelhas E sua simalha vermelha co sua molura resaltada com sua viejra estriada por sima bornida com dois coartonis vermelhos por sima com sua crus vermelha com duas Pirâmides bornidas com seos coartonis nas Ilhargas com sua basia vermelha com seos galhoins de releuado por bacho com hum remate de quartelas de releuado por bacho da basia com seo embotido vermelho no mejo (...)”²⁴. O objecto, que deveria ser peça considerável, foi avaliado em 100.000 réis, um valor avultado se comparado com os 20.000 réis por que foram apreçados os pedestais da mesma sorte, existentes na capela-mor da mesma igreja, cerca de 33 anos antes²⁵.

Por último, importa ainda referir que vários exemplares similares quanto à sua funcionalidade, que tinham como ponto comum o recurso à obra de embutido policromo e terem saído das mãos de artistas lisboetas, foram deslocados para outros pontos do então império português, particularmente para as províncias ultramarinas. Entre estes, destacamos o que se encontra na sacristia da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Baía, no Brasil, onde se verifica a utilização de uma bacia, que, tal como a de Santo Antão-o-Velho, opta pelo recurso de riscas vermelhas e brancas²⁶, bem como o da sacristia da Sé da mesma cidade.

²³ Fundada sob a égide de D. Catarina de Áustria, a igreja primitiva, cuja administração esteve a cargo da irmandade de livreiros, desapareceu na voragem do terramoto de 1755, sendo posteriormente reedificada e novamente consumida por um incêndio no ano de 1835, cf. CORTEZ, Maria do Carmo – Alto de Santa Catarina. In SANTANA, Francisco; SUCENA, Eduardo (dir.) – *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas & Associados, 2004, pp. 50-53.

²⁴ ARQUIVO DA IGREJA PAROQUIAL DE SANTA CATARINA – *Rois e Recibos diversos das Casas pertencente às irmandades, e despesas feitas com a Igreja (1661-1799)*, Mç. 6, avulso.

²⁵ A 20 de Julho de 1685, António Pereira “medidor de obras de Sua Megestade” refere o seguinte: “(...) avaliamos os seis embotidos que fés nos pedrestais da capella maior em vinte mil reis (...)”, cf. IDEM, *ibidem*.

²⁶ Sobre este exemplo vide: SILVA, Zenaide Carvalho – *O Lioz Português. De Lastro de Navio a Arte na Bahia*. Porto: Edições Afrontamento, 2007, pp. 104-113.

3. Mesas ou bufetes (bofetes)

A mesa²⁷, no sentido estrito da liturgia, ou “bofete”, como aliás era referido na documentação dos séculos XVII e XVIII, dava corpo à decoração da sacristia do templo pós-tridentino. A necessidade de ter um local de preparação da celebração, de um modo geral, e dos prelados, no que concerne ao lugar onde deveriam envergar as suas vestes, levou ao aparecimento de um espaço, com vários tipos de mobiliário, com funcionalidades particularmente específicas. A sacristia, tornou-se assim, nos séculos XVII e XVIII, local de recebimento de mesas ou bufetes de pedraria, que geralmente se erguiam no centro dessa divisão, e que serviam como sustentáculo de cálices. Centralizando as atenções de quem por aí passava, apresentavam um único suporte (com diversas modelações, que os tornavam próximos de balaustres e colunas de madeira) e tampo recortando (podendo as opções estéticas variar entre modelos hexagonais ou octogonais). Embora na actualidade seja reconhecido o valor artístico de algumas destas peças, a literatura sinodal demonstra omissões relativamente à necessidade e obrigatoriedade das mesmas existirem em sacristias.

Apesar de subsistirem ainda alguns exemplares fora de Lisboa coevos àqueles que iremos apresentar, ou dentro de templos desta cidade com feitura subsequente aos que recorreram à variação policroma de várias pedras, a nossa escolha direccionou-se para obras que se inscrevem no que elegemos como fio condutor deste estudo – os casos de pedraria policroma com embutidos. Exemplifica cabalmente esta nossa opção de análise o caso da mesa ainda existente na sacristia da actual igreja de Nossa Senhora das Mercês (antiga dos irmãos terceiros do Hospital de Nossa Senhora de Jesus), que, num testemunho do séc. XVIII onde se discorre sobre o espaço em questão, é mencionada da seguinte maneira: “(...) segue-se agora dar noticia da sancristia (...). No meyo da sancristia pêra se collocarem os cálices tem huma mesa de pedra bem liza, embotida, a qual assenta sobre hum pé de pedra branca. (...)”²⁸. Tal objecto, que encabeça a nossa lista de exemplos, apresenta-se como um dos poucos que ainda subsiste no seu local original.

Situação idêntica verifica-se ainda com exemplar que ainda hoje reside na sacristia do cenóbio dominicano de S. Domingos de Lisboa e que a mesma fonte setecentista caracteriza quanto aos objectos que validam a

²⁷ Apesar de pouco se saber deste objecto em contexto litúrgico *vide* as definições de Bufete e Mesa em RODRÍGUEZ BERNIS, Sofia – *Op. cit.*, pp. 68-69 e 229, respectivamente.

²⁸ Cf. *História dos Mosteiros* (...). Vol. 2, p. 18.

sua existência, os cálices: “Os calices tem seo lugar em hum bofete de boa pedra. com seo pé tambem da mesma, e esta mesa ou bofete fica bem no meio da sanchristia (....)”²⁹

Quanto a casos já desaparecidos no universo católico da cidade de Lisboa, salientamos aquele que existiu na sacristia no desaparecido convento da Santíssima Trindade, que, nas palavras do cronista da *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, se apresentava do seguinte modo: “O pavimento he de marmores em forma de quadrados brancos e pretos, e no meyo do pavimento se deyxta ver hum bofete de pedra marmore no qual tem lugar os calices”³⁰.

A partir dos anteriores testemunhos, compreendemos a importância que estes objectos de aparato, mas com notória funcionalidade, ocuparam nas sacristias da capital. Dos mesmos testemunhos podemos ainda subtrair que o posicionamento destes “bofetes” era idêntico, pontuando no espaço pela sua centralidade.

4. Púlpitos

O púlpito³¹, na qualidade de espaço eleito para a prédica, apela naturalmente aos sentidos de quem se desloca ao templo, pois, como afirmou João Francisco Marques, “Se um dos fins da pregação é mover vontade pelo toque da sensibilidade no despertar das emoções, torna-se mais próximo da acção dramática o desempenho do pregador.”³². Com efeito, o púlpito na

²⁹ Cf. IDEM, *ibidem*. Vol. 1, p. 98.

³⁰ Cf. IDEM, *ibidem*. Vol. 1, p. 158.

³¹ Acerca da definição dos púlpitos *vide*, entre outros, COELHO, O.S.B., Dom António – *Op. cit.* Tomo 2, p. 232, Púlpito. In ROCCA, Sandra Vasco; GUEDES, Natália Correia (coord.) – *Op. cit.*, p. 53, e Púlpito. In TRINIDAD LAFUENTE, Isabel – *Op. cit.*, p. 417. Sobre púlpitos em geral consultar: PINTO, Nuno Catharino Cardoso – *Pias Baptismaes, Pulpitos, Claustros e Cruzeiros*. Lisboa: Edição do Autor, 1935, FRIAS, Hilda Moreira de – *Goa: A Arte dos Púlpitos*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006 e AFONSO, Maria Lúcia – *A Palavra e o Gesto: Os Púlpitos da Igreja do Espírito Santo de Arcos de Valdevez*. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (dir.) – *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2010, pp. 171-184. Acerca dos púlpitos pétreos *vide* de COUTINHO, Maria João Pereira – *A Arquitectura Dominicana no Barroco Lisboa: O Triunfo da Pregação*. In GOMES, Ana Cristina da Costa; FRANCO, José Eduardo (coord.) – *Dominicanos em Portugal, História, Cultura e Arte*. Lisboa: Alêtheia, 2010, pp. 309-323.

³² Cf. MARQUES, João Francisco – *A Palavra e o Livro*. In AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2000, vol. 2, pp. 377-447. Sobre o púlpito e a sua relação com a oratória sacra na época barroca *vide* ainda as asserções de REIS, Maria de Fátima – *A Parenética Scalabitana: piedade e estética barroca*. In AA.VV.,

qualidade de local de cumprimento de uma acção catequética, com uma forte componente teatral, destaca-se, tal como um palco, do pavimento, elevando-se junto de uma superfície murária, ou pilar, podendo o seu acesso ser efectuado por uma escada externa, ou escondida no interior do muro³³.

Devendo ter um espaldar e um guarda-voz, situação que nem sempre se verifica no âmbito estudado, aqueles, feitos de mármore ou de outros materiais pétreos, apresentam uma clara diferença dos difundidos para o mesmo período cronológico, inscritos na arte das madeiras³⁴, sendo os primeiros de planta rectangular, claramente menos erudita do que as de matriz italiana, curva³⁵, porém, com faciais mais animados, quer do ponto de vista compositivo, quer do ponto de vista da intensa variação policroma.

Quanto à sua colocação no espaço de culto, directamente relacionada com a sua funcionalidade, deve-se salientar que vários autores, entre eles Lucas de Andrade³⁶ e Le Vavas seur³⁷, comungam da ideia de uma instalação no lado do Evangelho, podendo constatar-se uma variação, desde que seja eficaz a sua colocação e a pregação feita a partir do mesmo.

Quanto a alguns exemplos que merecem destaque, salientamos, da produção lisboeta de pedraria de Seiscentos e Setecentos, o da igreja do convento de Santos-o-Novo, aliás bem próximo do existente na capela de Nossa Senhora da Peninha em Sintra, por apresentar este idêntico tipo de solução, e os da igreja do Menino-Deus.

II Congresso Internacional do Barroco. Actas. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 513-519.

³³ Cf. ROCCA, Sandra Vasco; GUEDES, Natália Correia (coord.) – *Op. cit.*, pp. 52-53.

³⁴ Na área do mobiliário importa esclarecer que o modelo mais comum utilizado nas igrejas portuguesas de finais de Seiscentos e inícios de Setecentos é o que apresenta planta quadrada ou rectangular e varanda decorada por balaústres de madeira e base pétrea, cf. SMITH, Robert C. – *Op. cit.*

³⁵ No âmbito da produção italiana servem para comparação os da produção fanzaguiana, de que destacamos particularmente o da igreja de Santa Maria della Sanità de Nápoles, o que se encontra na igreja de S. Lorenzo in Lucina, em Roma, ou aquele geograficamente mais próximo de nós, existente na igreja do convento de Nossa Senhora La Puríssima, em Salamanca, todos eles com planta ligeiramente curva. Todavia, com alguma proximidade planimétrica, afigura-se-nos essencial a referência ao púlpito existente no Gesú romano, como possível modelo dos portugueses, pois exhibe planta rectangular, bem como um maior recurso ao preenchimento policromo.

³⁶ “O púlpito em que lugar está posto, que sempre deve ser da parte do Evangelho”, cf. ANDRADE, Lucas de – *Op. cit.*, p. 57.

³⁷ Cf. VAVASSEUR, R. P. Le – *Op. cit.*, p. 45, que afirma o seguinte: “O púlpito deve ficar no lugar mais conveniente, para que o Pregador possa ouvir-se bem” e “Não ha regra alguma positiva sobre a posição do púlpito Nas Egrejas Cathedraes e (sic) o throno não está ao fundo da apside, é conveniente, segundo a opinião de todos os auctores, que esteja do lado do evangelho, para que o Bispo seja visto do púlpito no seu throno”.

Já os púlpitos existentes na igreja paroquial de Santos-o-Velho, cujo risco sabemos ter sido do arquitecto régio João Antunes (1643-1712), enquadram-se no modelo que privilegia a madeira na sua varanda, deixando o lavor dos mármore para a sua base, e os embutidos para o remate da porta que dá acesso ao local.

Por último, o desaparecido púlpito da igreja do mosteiro de S. Vicente de Fora merece igualmente menção. O exemplar, segundo o que se observa num desenho de 1884, apresentava-se adossado a um dos tramos da igreja, imediatamente a seguir à capela da irmandade do Santíssimo Sacramento, ostentando varanda com balaustres recortados e base lavrada. Apesar de existir um registo gráfico deste exemplar, que infelizmente não deixa compreender a verdadeira natureza do material aí utilizado, sabe-se que, segundo notícia dada por Norberto de Araújo, por volta de 1885, nas reformas levadas a cabo pelo arquitecto José Maria Nepumoceno, o púlpito era “(...) de mármore e mosaicos (...)”, tendo sido arrancado e destruído a martelo³⁸.

A esse dado acrescenta-se aquele expresso na carta que o então pároco de S. Vicente dirige ao arquitecto Nepumoceno, datada de 28 de Dezembro de 1897, onde se pode ler o seguinte: “*Ponde de parte a conclusão de duas capellas lateraes, que foram vedadas por ordem do Ex.mo Snr. Pedro Ignacio Lopes, e a construcção das tribunas da capella mór, que só se tornam necessarias por ocasião de funeraes de pessoas Reaes, eu julgo indispensavel para que a egreja possa abrir-se ao culto com a decencia devida, além das obras já em via de conclusão: 1º a construcção d’um pulpito de madeira, portatil, que foi promettido pelo fallecido architecto Nepomuceno d’acordo com o Ex.mo Director, quando de harmonia com o meu antecessor e com a Irmandade do SS.mo foram demolidos os pulpitos fixos que havia, um dos quaes, de valor artistico, se fez em pedaços quando era apeado. Não só a promessa então feita, mas a necessidade d’um pulpito n’uma egreja parochial me leva a pedir com instancia a sua construcção. (...)*” (negrito nosso)³⁹.

³⁸ Cf. ARAÚJO, Norberto de – *Pequena Monografia de São Vicente*. Lisboa: Grupo dos Amigos de Lisboa, 1937, p. 88.

³⁹ ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (A.N.T.T.), *Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria*, Mç. 477, Proc. 10.

5. Teias

A balaustrada ou teia⁴⁰ surge na qualidade de elemento delimitador do espaço, separando, por exemplo, o coro, as naves e as capelas.

Tais objectos, encontram no espaço religioso campo para se posicionarem e conseqüentemente para exibirem as diferentes morfologias de balaustres e acrotérios, bem como as mais diversas soluções planimétricas.

O conjunto, constituído por vários balaústres, com ou sem acrotérios, cria vários espaços dentro de um só templo, desenvolvendo percursos de forma a possibilitar a circulação do crente pelas várias capelas do local, sem interferir com possíveis celebrações que pudessem ocorrer em simultâneo.

A sua existência, em locais de culto, deve-se mais uma vez a uma maior compartimentação, exigida pela Igreja pós-tridentina, onde várias celebrações poderiam ocorrer ao mesmo tempo. Assim, justifica-se plenamente que nas suprarreferidas *Visitações* efectuadas aos templos se notasse a sua existência, ou ausência, como é expressado: “Continuando com a visita da Igreja, notará as naues, se a Igreja for dellas, **como estão diuididas, & ornadas as capellas que em si tem**”⁴¹ (negrito nosso).

Quanto à definição e caracterização desta tipologia, importa referir que à data podiam ser denominados de “*pilares*”, pois na escassa documentação existente sobre estes espécimes, reconhece-se a utilização dessa expressão. Veja-se pois o exemplo expresso no contrato para se efectuar um cancelo para a capela de S. Bartolomeu da igreja de S. Julião de Lisboa, do ano de 1708, onde se afirma o desejo de se construir “(...) *grades de pao de evano com pilares de pedra embutida (...)*”⁴². Todavia, essa designação poderá ter outro sentido, o de coluna, como se pode aferir no caso da descrição efectuada a propósito do sacrário, ideado em 1713, para o retábulo-mor da Sé de Santarém, onde a expressão “*pilaretas*” remete para colunas⁴³. Tal ocorrência, deve-se à indefinição característica dessa época, concernente ao vocabulário técnico.

⁴⁰ Acerca de balaustradas ou teias *vide*: COELHO, O.S.B., Dom António – *Op. cit.* Tomo 2, pp. 233-234, as várias entradas de Balaustrada de (...) e de Grade de (...). In ROCCA, Sandra Vasco; GUEDES, Natália Correia (coord.) – *Op. cit.*, pp. 30-32.

⁴¹ Cf. ANDRADE, Lucas de – *Op. cit.*, p. 57.

⁴² A.N.T.T., *Cartório Notarial de Lisboa (C.N.L.)*, Nº 11 (actual nº 3), Cx. 97, L.º 403, fls. 11-12, ref. por CARVALHO, Ayres de – Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa. Separata da Revista Bracara Augusta, Vol. XXVII, Fasc. 63/75. Braga: 1973, p. 19.

⁴³ A.N.T.T., *C.N.L.*, Nº 7 A (actual nº 15), Cx. 87, L.º 477, fls. 42- 43 v.º, publ. por IDEM, *ibidem*, p. 43.

Entre os acrotérios lisboetas, que elegeram esta técnica e materiais para a sua realização, destacamos os existentes nas capelas das irmandades de Nossa Senhora da Doutrina da igreja de S. Roque de Lisboa, de Nossa Senhora da Piedade e de Jesus, Maria, José, do mesmo templo. Em qualquer um destes locais, e por se tratar de capelas intercomunicantes, naturalmente inscritas num templo fundado pela Companhia de Jesus, as teias apresentam características similares no que à sua modelação diz respeito, mormente ao nível do delicado trabalho dos acrotérios.

No caso da capela da Senhora da Doutrina⁴⁴ o conjunto, composto por teia de pau-santo e quatro acrotérios marmóreos, destaca-se pela iconografia impressa na parte central dos mesmos (o Rosário e o Livro dos Evangelhos).

Já na capela da Piedade⁴⁵, apesar do conjunto se apresentar similar no que aos materiais, número de acrotérios, e modenatura dos mesmos diz respeito, a diferença encontra-se na iconografia imposta (a Cruz).

Por último o conjunto que se encontra na capela consagrada a Jesus, Maria, José, também constituído por grade de pau-santo com quatro acrotérios de mármore, apresenta, ao contrário das anteriores, planta hexagonal, com motivos florais, na sua parte mais destacada.

⁴⁴ A capela da irmandade de oficiais mecânicos de Nossa Senhora dos Prazeres da Doutrina foi a partir de 1634 alvo de várias obras de engrandecimento que dotaram o espaço de carneiro para sepultar os irmãos e familiares e de uma sacristia. O espaço destinado à oração e à celebração de missas quotidianas foi particularmente monumentalizado através dos vários revestimentos que aí foram aplicados, nomeadamente os mármore policromos no primeiro registo, de que nos ocuparemos mais adiante, e a talha que a preenche a partir deste até ao tecto. Segundo o testemunho de um anónimo o conjunto deve ter sido concluído por volta de 1695: “Neste ano de 1695 em véspera de todos os Santos a tarde abrirão os congregados de Nossa Senhora da Doutrina a sua Capella depois de Dourada, e estofada de novo a imagem da mesma obra, sahindo tambem então as duas imagens de S. Joachim, e de Santa Ana, que estão nas ilhargas da tribuna da mesma Senhora; e tambem fizerão o pavimento de graos do altar, de embutidos no que tudo ajustarão preso de sinco mil cruzados (...)”, cf. BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA (B.P.E.), Cod. CVIII / 1-23, fl. 3.

⁴⁵ A capela da responsabilidade da irmandade de Nossa Senhora da Piedade apresenta um conjunto de mármore e talha, resultante de uma campanha de obras que teve início em 1686 e que terá sido finalizada por volta de 1711, segundo o que se pode ler nas suas inscrições epigráficas: “Nesta Cape- / lla está sita a congrega- / ção dos Irm(ã)os de N(ossa) S(enho)ra da Pie- / dade os Quais a fabricarão com / a pedraria, retabolo, e tribuna, e / a vão ornando á sua custa / na era de MDCCXI”, publ. por AVELLAR, Filipa Gomes do – Espólio epigráfico do património arquitectónico religioso da Misericórdia de Lisboa. In AA.VV. – *Património Arquitectónico. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2006, pp. 162-212.

Tal como já foi indicado em estudos anteriores⁴⁶, este é possivelmente o conjunto que se encontrava na capela da irmandade de Nossa Senhora dos Agonizantes (actualmente dedicada ao Santíssimo Sacramento), pois, através das palavras do cronista anónimo que redigiu a *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, constatamos a existência de um conjunto idêntico nesse sítio: “(...) humas boas grades de pão sancto com quatro pilares de pedras embotidas com particular miudeza e perfeçam (...)”⁴⁷.

No âmbito das memórias históricas, destacamos ainda aquela que lembra a encomenda de um conjunto para a desaparecida igreja de S. Julião de Lisboa, perenizada no contrato lavrado para esse fim. Localizado no espaço da irmandade de alemães consagrada a S. Bartolomeu, onde outrora se fizeram importantes obras de beneficiação, ao nível do pavimento⁴⁸, foi a 3 de Abril de 1708 que se terá finalizado a remodelação do espaço, terminando com a encomenda ao entalhador António da Fonseca e ao mestre marceneiro Francisco Lopes Ramalho de “(...) *humas / / grades de pão de evano com pilares de pedra embutida (...)*”⁴⁹. A estes dois artistas terá cabido a obra de marcenaria e de talha, ficando os ditos pilares de pedra sob a sua responsabilidade, pilares esses cuja execução terá sido naturalmente delegada, como aliás era comum na época. Pela descrição efectuada por João Baptista de Castro, nada terá sobrevivido do templo, nomeadamente a capela da irmandade de S. Bartolomeu, que, segundo este autor, era a primeira do lado do Evangelho, com sacristia própria, por baixo do espaço que lhe fora cedido⁵⁰.

⁴⁶ Cf. COUTINHO, Maria João Pereira – Os Embutidos de Mármore no Património Artístico da Misericórdia de Lisboa. In IDEM, *ibidem*, pp. 118-135.

⁴⁷ Cf. *História dos Mosteiros (...)*. Vol. 1, p. 267.

⁴⁸ Em 1668 é lavrado um acerto entre a mesa da irmandade e dois mestres pedreiros para se fazer um carneiro por baixo da capela. O ajuste é particularmente interessante, pois tomam como modelo o que se tinha feito no colégio de Santo Antão-o-Novo dos padres da Companhia de Jesus, denotando o conhecimento e subsequente preferência por modelos eruditos: “(...) *os quais couados ande ser feitos do mesmo modo como são os do Cruzeiro de Sancto Antão dos padres da Companhia e melhores se puder ser com Suas sanefas todas de pedra uermelha da melhor e mais forte e da melhor paragem que ouuer (...)*”, cf. A.N.T.T., C.N.L., N° 1 (actual n° 2), Cx. 52, L.º 258, fls. 118-119 v.º.

⁴⁹ Cf. A.N.T.T., C.N.L., N° 11 (actual n° 3), Cx. 97, L.º 403, fls. 11-12, ref. por CARVALHO, Ayres de – “Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa”, (...), p. 19.

⁵⁰ “Das Capellas, que estavam da parte do Evangelho, **era a primeira a dos Alemães com o titulo de S. Bartholomeu**, que tinha na Igreja a sétima parte, por ser no principio Ermida de Santa Barbara, cuja Imagem conservavão no mesmo Altar, que era dos Bombardeiros, e por concederem estabelecerse nella Freguezia, ficavão conservando a dita sétima parte com grandes privilegios. **Tinha Sacristia por baixo da Capella, e sua porta, que era**

A esta memória acrescentamos uma outra, expressa na por demais citada *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, que refere a existência de acrotérios na capela de Nossa Senhora das Angústias na igreja do convento de S. Francisco da Cidade: “Depoys das capellas colateraes que ficam no cruzeyro da parte do Evangelho, se segue no mesmo cruzeyro a de Nossa Senhora das Angustias, (...) e pera resguardo da capella tem suas grades de pao sancto retrocidas com pilares de pedra embotidos.”⁵¹. Como se sabe pela trágica história da igreja o conjunto não terá chegado aos nossos dias, todavia, a sua memória permaneceu⁵².

Por último, apresentamos a mais recente notícia de um exemplar desta tipologia, outrora existente na antiga igreja de Santo Agostinho do convento de Nossa Senhora do Monte Olivete, ao Beato, actual igreja paroquial de São Bartolomeu, também conhecido por convento dos Grilos, e cujo rasto perdemos. Essa informação, recolhida num termo de entrega de peças pertencentes a esse cenóbio, datada de 23 de Março de 1889, afirma que o destino da “(...) *têa com balaústres de ébano e pedestaes de Cantaria de diversas cores formando mosaico com ornatos e armas do convento em mármores de diversas cores (...)*”⁵³, era, à data, a Sé de Lisboa, contudo, o facto de não encontrarmos qualquer vestígio desse conjunto em tal local, leva-nos a considerar que não terá chegado a esse destino.

Em suma, todos eles apresentam, *grosso modo*, planta quadrada, ou hexagonal (como ocorre no conjunto da capela de Jesus, Maria, José, de S. Roque), perfis recortados e faciais totalmente decorados, e soluções iconográficas diversas, consoante o local para onde foram projectados. Se os cotejarmos com outros, compreendemos estar perante soluções plásticas genuinamente portuguesas, pois ao contrário do que ocorre em Espanha ou Itália, onde se encontram conjuntos totalmente compostos

a travessa da Igreja. (...) Acontecendo em o primeiro de Novembro o tragico infortunio do terremoto, se arruinou a Igreja, e veyo toda ao chão (...) causando fim não menos lastimoso o incendio successivo (...) escapando unicamente do fogo, posto debaixo do entulho, a casa do Despacho da Irmandade de Nossa Senhora das Candeas, e a fábrica, e Capella da Confraria de Santo Antonio.” (negrito nosso), cf. CASTRO, João Baptista de – *Mappa de Portugal*. Lisboa: Officina Patriarchal de Luís Ameno, 1762-1763, Tomo 3, Parte 5, pp. 302-304.

⁵¹ Cf. *História dos Mosteiros (...)*. Vol. 1, p. 61.

⁵² O templo, só na primeira metade do século XVII, foi fustigado por dois incêndios, o primeiro em 1708 e o segundo em 1741, tendo sido posteriormente a essa data reedificado até ao terremoto de 1755 que arrasou a denominada “Cidade de S. Francisco”, cf. SILVA, Manuel Ferreira da – Convento de S. Francisco da Cidade. In SANTANA, Francisco; SUCENA, Eduardo (dir.) – *Op. cit.*, pp. 798-800.

⁵³ A.N.T.T., *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, Convento de Santo Agostinho ao Grilo, Cx. 1985, Capilha 2, Doc. IV/A/25/20, s/nº/fl..

por balaústres de mármore, em Portugal verificamos a existência de um número significativo de conjuntos que resultam da alternância de balaústres de madeira com acrotérios pétreos, sendo estes últimos sempre decorados com labores miúdos de pedraria policroma.

Nota final

O conjunto de peças apresentadas, comprova a existência em Portugal, e particularmente na região de Lisboa, de mobiliário com funcionalidade litúrgica concebido e realizado em materiais pétreos.

Apesar de serem escassos, quanto ao seu número, e de não os conseguirmos quantificar, para os séculos XVII e XVIII, a existência dos casos referenciados (quer dos existentes, quer daqueles desaparecidos) comprova o recurso que houve a este tipo de soluções, que, para além de responderem a necessidades concretas, animavam os templos da capital.

Assim, ábacos ou credências, lavabos, mesas ou bufetes, púlpitos e teias em obra de pedraria policroma, que figuram no interior do templo pós-tridentino português como sinal de adequação dos decretos da Santa Igreja, indiciam a busca por soluções “modernas” e adequadas àquilo que de mais actual se fazia em Portugal.

Tais soluções, similares a tantas outras existentes na arte das madeiras, parecem ter tido no período pós-tridentino idêntica adesão, possivelmente pelo facto de marceneiros, ensambladores e mestres pedreiros, conviverem sob a égide de uma mesma bandeira – a de S. José.



Fig. 1 – Lavabo da sacristia da igreja de Nossa Senhora das Mercês (Lisboa). Fotografia da autora.



Fig. 2 – Lavabo da sacristia da igreja do antigo colégio de Santo Antão-o-Velho (Lisboa). Fotografia da autora.



Fig. 3 – Credência da igreja de São Miguel de Alfama (Lisboa). Fotografia da autora.



Fig. 4 – Credência da igreja do Menino-Deus (Lisboa). Fotografia da autora.



Fig. 5 – Credência da igreja de Santa Maria (Loures). Fotografia da autora.



Fig. 6 – Púlpito da igreja do Menino-Deus (Lisboa). Fotografia da autora.

A obra de pedraria e talha da Igreja de São Dâmaso de Guimarães (1691-1784)

António José Oliveira¹

RESUMO: A Igreja São Dâmaso é na História de Arte de Guimarães uma referência, incontornável nos finais do século XVII e durante o século XVIII. Referência pela contratação de artistas locais de nomeada e principalmente por aquilo que ainda nos nossos dias podemos admirar. As obras de carácter arquitetónico e as encomendas dos programas decorativos deste templo, constituem um legado importantíssimo do dinamismo religioso, económico e artístico do seu encomendador.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães; talha; entalhe; douramento; pintura.

ABSTRACT: The São Dâmaso Church is in the history of Guimarães an unavoidable reference in the end of the XVII century and during the XVIII century. It is a reference for the hiring of well-known local artists and especially for what we can still admire nowadays. The works of architectural character and the orders of the decorative programs of this temple constitute, an important legacy of the religious, economic and artistic dynamism of its orderer.

KEY-WORDS: Guimarães; carving; notch; gilding; painting

RESUMEN: La iglesia de São Dâmaso es en la Historia del Arte de Guimarães una referencia inevitable en los finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII. Referencia por la contratación de artistas locales de nombre y principalmente por lo que todavía en nuestros días podemos admirar. Las obras de carácter arquitectónico y las encomiendas de los programas decorativos de este templo constituyen, un legado importantísimo del dinamismo religioso, económico y artístico de su ordenante.

PALABRAS CLAVE: Guimarães; talla; muesca; dorado; pintura

1. Transladação e reconstrução da Igreja (1954-1967)

Atualmente a Igreja de São Dâmaso de Guimarães localiza-se no extremo Sudeste do antigo Campo de São Mamede, fronteiro ao Castelo². Este edifício já não se encontra no seu primitivo lugar. Na década de 60 do século XX

¹ Doutor em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

² Este imóvel pertencente à Santa Casa da Misericórdia de Guimarães está incluído na Zona Especial de Proteção do Núcleo Urbano da Cidade de Guimarães e na Zona Especial de

a igreja foi desmontada do centro da cidade e reconstruída no local onde hoje se encontra – Campo de S. Mamede –, ainda que mantendo-se a sua estrutura. Devido a “diversos melhoramentos urbanísticos”³, efetuou-se a “demolição maciça de todo o quarteirão que determinou não só o apeamento desta estimável igreja como o desaparecimento da casa onde nascera o insigne Martins Sarmento”⁴. Este templo localizava-se originalmente “*atras do muro desta villa*”⁵, nas proximidades do Convento de São Francisco.



Fig. 1 – Igreja de S. Dâmaso e Convento São Francisco – Década 50 do séc. XX (foto DREMN).

O processo de transladação e reconstrução da Igreja de São Dâmaso remonta, pelo menos ao ano de 1954. Num ofício expedido a 20 de fevereiro

Proteção Conjunta do Castelo de Guimarães, Igreja de São Miguel e Paço dos Duques de Bragança.

³ ALMEIDA, Jerónimo de – *Os azulejos da Igreja de S. Dâmaso de Guimarães*, 1960, p. 5.

⁴ GUIMARÃES. In *Guia de Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol.4, Tomo 2, Minho, 2ª Edição, p.1222. Sobre o processo de demolição e reconstrução da igreja, veja-se: RIBEIRO, José Manuel Oliveira – A Igreja de S. Dâmaso de Guimarães. *Boletim de Trabalhos Históricos*. Guimarães: Arquivo Municipal Alfredo Pimenta. 41 (1990), pp. 61-94; MEIRELES, Maria José Marinho de Queirós – *O Património urbano de Guimarães no contexto da Época Contemporânea (séculos XIX-XX): permanências e alterações*. Braga [s. n.], 2000. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Minho. Vol. 1, pp. 514-520.

⁵ Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (A.M.A.P.), “*Contrato entre o juiz e mais officiaes da Irmandade do Cordão de Sam Francisco com Francisco João mestre de pedraria*”, nota do tabelião Nicolau de Abreu, N-439 (nova cota), fls. 104-105v.

de 1954, em cumprimento de uma ordem telefónica, da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), a delegação Regional do Porto, refere que a Igreja de São Dâmaso no “seu conjunto não reúne as condições necessárias que mereçam qualquer classificação especial”⁶. Sobre a sua demolição ou reconstrução é dito, neste ofício expedido pelo arquiteto Chefe da Seção: “*afigura-se não existir inconvenientes em encarar-se a sua demolição. Porém tratando-se um templo dedicado ao Patrono de Guimarães e tendo em atenção os elementos principais referidos*”, talvez seja de admitir a sua reconstrução em qualquer outro local apropriado”⁸. A 3 de março de 1954, em resposta ao ofício anterior, a DGEMN expede uma ordem de serviço solicitando ao arquiteto Chefe da 2ª seção do Porto, que remetesse documentação fotográfica probatória de que a Igreja de São Dâmaso não possuía valor que justificasse a sua classificação como Imóvel de Interesse Público⁹. Nesta ordem de serviço assinada pelo Chefe da Repartição Técnica da Direção de Serviços dos Monumentos Nacionais é aventada a proposta de que os altares e retábulo-mor e os painéis de azulejos representado a vida de São Dâmaso fossem recolocados noutra igreja já construída ou a construir. Simultaneamente é dito que “*seria interessante que fosse apresentada por essa Direcção de Serviços, uma sugestão sobre a colocação dos referidos elementos noutra Igreja de Guimarães, se tal for possível*”¹⁰.

Dois dias depois, a Direção Regional do Porto, enviava para Lisboa, conforme solicitado, um processo com a documentação fotográfica do templo¹¹. Nesse ofício é reiterado que a igreja não reunia as condições indispensáveis para se promover, na altura, a sua classificação¹². Desmerecendo as

⁶ Arquivo da Direção Regional dos Edifícios e Monumentos do Norte – Porto (ADREMN), ofício de 20 de fevereiro de 1954, expedido do Porto. Com a extinção da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e sua substituição pelo atual Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, todo o Arquivo da DREMN localizado na rua de Santa Catarina é transferido para o Forte de Sacavém. Toda a pasta correspondente à Igreja de São Dâmaso, consultámo-la no ano de 1999.

⁷ Estes elementos principais são enunciados mais acima neste ofício, vejamos: “*O seu interesse principal fixa-se na talha dos seus altares e no retábulo principal com escultura policromada de certo merecimento, o que não acontece com os painéis de azulejos da capela-mór que representando a vida de S. Dâmaso tem interesse mais reduzido*”.

⁸ ADREMN, ofício de 20 de fevereiro de 1954, expedido do Porto.

⁹ ADREMN, ofício nº 1070, de 3 de março de 1954, expedido de Lisboa, pela Repartição Técnica de Serviços dos Monumentos Nacionais.

¹⁰ Vide nota anterior.

¹¹ ADREMN, ofício nº 197, de 5 de março de 1954, expedido do Porto.

¹² É mesmo referido o seguinte: “*Pela observação dos aspectos fotográficos, verifica-se o reduzido interesse da parte arquitectónica desta Igreja que é produto de épocas diferentes, desde a sua capela-mór com sabor renascentista, até à fachada principal de modesto aspecto clássico, pelo que se conclue que o seu conjunto não reúne as condições indispensáveis para se promover*

qualidades arquitetónicas deste templo e dos seus painéis de azulejos do século XVIII, contrariamente à sua obra de talha, a DREMN, propunha que a talha fosse aplicada noutro templo da cidade de Guimarães já existente ou a construir¹³. Contrariamente aos restantes elementos azulejares e arquitetónicos que não *“impossibilita tomar qualquer decisão acerca da realização de qualquer plano que brigue com a existência da Igreja”*. Em suma, a igreja poderia ser demolida, desde que se salvaguardasse a sua decoração interior em talha.



Fig. 2 – Igreja de S. Dâmaso – Década 40 do séc. XX (coleção Muralha-Associação de Guimarães para a Defesa do Património).

A 30 de julho de 1958, o Dr. José Maria Castro Ferreira, Presidente da Câmara Municipal de Guimarães, solicitou à DGEMN de que esta incumbisse um arquiteto do *“(…) arranjo das fachadas da Igreja de S. Dâmaso, sua valorização e integração na Alameda e da transferênci*

a sua classificação como Imóvel de Interesse Público. O principal interesse desta Igreja, que consagrada ao patrono de Guimarães, fixa-se no seu retábulo com escultura policromada e nos quatro altares laterais. Outranto não sucede com os painéis de azulejos que representam a vida de S. Dâmaso, revestem as paredes da capela-mór, os quais são de feição e valor inferiores” (vide nota anterior).

¹³ É proposto que a entidade eclesiástica poderia estudar o problema segundo as necessidades das igrejas da cidade (veja-se nota anterior n.º 11).

*duma casa medieval*¹⁴ *que existe a nascente da Igreja referida (...)*¹⁵. Como podemos constatar, nesta altura a autarquia ainda ponderava a manutenção da igreja no seu primitivo local. Em 1960, o arquiteto Alberto da Silva Bessa, da DREMN, ultimava estudos relativos à possibilidade de ser mantida no local original a Igreja de São Dâmaso¹⁶. Simultaneamente, era admitida como hipótese mais provável a necessidade da mesma ser transferida para outro local. Para o efeito, a edilidade propunha como nova implantação nos limites do Largo conde D. Henrique¹⁷. A DREMN concordava com a sua localização nesse largo, no entanto apresentava uma solução denominada de B, na qual o templo ficaria implantado no topo do Largo conde D. Henrique¹⁸. Para apreciação superior, a DREMN enviava para Lisboa uma planta topográfica com a solução B, com indicação das implantações referidas, com o intuito de ser estudado o projeto de mudança daquela igreja¹⁹. Um mês após a solução B apresentada pela DREMN, o ministro das Obras Públicas Engenheiro Arantes e Oliveira exarou um despacho no qual aceitava a solução proposta²⁰. Entretanto, a autarquia apresentava um novo local:

¹⁴ Num ofício de 29 janeiro de 1959, o arquiteto Chefe da DREMN dava parecer positivo ao projeto de reconstrução deste prédio na Praça de Santiago, *“pois permite um perfeito enquadramento no ambiente arquitectónico local, servindo ainda para rematar a actual empena do prédio existente naquele local”*. (ADREMN, ofício de 29 de janeiro de 1959, expedido do Porto, para a Repartição Técnica de Serviços dos Monumentos Nacionais).

¹⁵ ADREMN, cópia do ofício de 30 de julho de 1958, da Camara Municipal de Guimarães. Este ofício deu entrada na DGEMN a 2 de agosto de 1958.

¹⁶ ADREMN, ofício de 18 de janeiro de 1960, expedido do Porto, para o Engenheiro Diretor Geral da DGEMN.

¹⁷ Eram apresentados os seguintes argumentos a favor desta localização: *“onde parece possível um enquadramento dentro de um ambiente antigo e em local bastante povoado com a proximidade de um bairro, sem outra Igreja para a prática do culto, o que obriga a deslocação distante para o efeito”*. Esta solução denominada de A, tinha como contrariedade a existência de construções o que obrigaria a expropriações *“independentemente da fachada principal ficar voltada para um arruamento da circulação”* (ADREMN, ofício de 13 de janeiro de 1960, expedido do Porto, para o Arquiteto Chefe da Repartição Técnica de Serviços dos Monumentos Nacionais).

¹⁸ *“(…) onde facilmente se conseguia integrar a igreja no ambiente envolvente, a qual como elemento de remate do amplo terreiro, permitiria ainda a realização de missas campais tendo como fundo o castelo”*. No entanto, esta solução para a DREMN, afigurava-se a mais aconselhável. Mas para a realizar era necessário alterar a zona vedada à construção do Paço dos Duques (ADREMN, ofício de 13 de janeiro de 1960, expedido do Porto, para o Arquiteto Chefe da Repartição Técnica de Serviços dos Monumentos Nacionais).

¹⁹ ADREMN, ofício de 13 de janeiro de 1960, expedido do Porto, para o Arquiteto Chefe da Repartição Técnica de Serviços dos Monumentos Nacionais.

²⁰ Vejamos o teor do despacho: *“Não me custa aceitar a solução proposta. Admito porém que haja localização mais vantajosa quer no ponto de vista do culto quer no que se refere ao aspecto urbanístico. Convinha, pois reconsiderar este assunto com a C.M. antes de se assentar, definitivamente na solução a adoptar. Imprima-se urgência.- 10-2-60 (a) E. Arantes e Oliveira”*

junto ao Liceu Nacional²¹. Em suma, nessa altura, já parecia irreversível a deslocalização da Igreja. Debatia-se apenas o seu novo local²².

O despacho do Ministro das Obras Públicas de 6 de junho de 1960, encerrava definitivamente o processo da manutenção ou transferência do templo. Neste despacho enviado para a DGEMN é decidido que a CMG deveria “*estudar e propôr a nova localização e elaborar o respetivo estudo e estimativa de adaptação do imóvel*” seguindo-se a “*demolição e reconstrução da Igreja actual, obra a custear pela C. M.al*”.

A 27 de outubro de 1960, o gabinete do Ministro Arantes e Oliveira enviava à DGEMN para apreciação, duas plantas das soluções, que se ofereciam como mais favoráveis²³ para a nova localização da Igreja em causa. Neste documento é referido que a localização na nova zona de expansão (junto ao Liceu) possuía “*contra si diversos factores- e entre eles a opinião da Diocese, segundo parece*”²⁴. Ao invés, ficava como mais cotada a solução do largo de S. Mamede. No mês de dezembro do mesmo ano, a DREMNM em cumprimento ao despacho do gabinete ministerial informava a DGEMN de que se afigurava como local mais apropriado para a igreja, o Campo de São Mamede, realçando que era necessário alterar a zona de construção fixada pelo conjunto monumental formado pelo Paço dos Duques de Bragança, Igreja de São Miguel e Castelo de forma a libertar a zona necessária para a implantação do referido templo.

Em 1961, ainda se realizavam estudos para a implantação do templo no Campo de São Mamede, incumbindo-se a autarquia a prestar toda a

(ADREMNM, ofício n.º 1167, de 18 de fevereiro de 1960, expedido de Lisboa, para o Arquitecto Chefe da DREMNM).

²¹ Num ofício enviado pela DREMNM para a DGEMNM, era dito que o arquitecto Alberto da Silva Bessa já tinha observado esta nova implantação indicada pela CMG, que parecia reunir as condições necessárias sem colidir com o conjunto monumental do Castelo e do Paço (ADREMNM, ofício de 9 de junho de 1960, expedido do Porto, para o Arquitecto Chefe da Repartição Técnica de Serviços dos Monumentos Nacionais).

²² A 1 de junho de 1960, o presidente da CMG, enviava para o Ministro das Obras Publicas um ofício acompanhado com o estudo da integração da igreja na nova avenida de acesso à então praça 28 de maio. No entanto, no mesmo ofício é referido que embora a transferência da igreja estivesse “*perfeitamente estabelecida e reconhecida por todos, a inviabilidade da sua manutenção no local onde hoje se encontra (...)*” se enviava o respetivo estudo (ADREMNM, cópia do ofício n.º356/E da Camara Municipal de Guimarães, de 1 de junho de 1960).

²³ No ofício é dito “*Entre outras soluções que têm sido admitidas para a nova localização da Igreja de S. Dâmaso (...)*” (ADREMNM, cópia do ofício enviado pelo Gabinete do Ministro à DGEMNM).

²⁴ A 28 de novembro de 1960, o arcebispo de Braga informava, após solicitação do ministro das Obras Publicas, que a igreja “*poderia, ser com muito proveito, ser transferida para o campo de São Mamede (...)*” (ADREMNM, cópia do ofício remetido pelo Arcebispo de Braga para o Gabinete do Ministro).

assistência técnica necessária²⁵. A 4 de maio de 1962, o Presidente da CMG com o intuito de se pôr a concurso a obra de demolição e reconstrução da igreja, solicitava à DREMN, que indicasse os nomes e residências de pelo menos três construtores civis que julgassem idóneos para o efeito²⁶. Em 1966, estavam concluídas as obras de reconstrução, já que nessa altura se efetuavam as obras de arranjo envolvente do templo²⁷. A 20 de maio de 1967, o arcebispo de Braga D. Francisco Maria da Silva cria a paróquia de São Dâmaso, que não corresponde administrativamente com nenhuma freguesia de Guimarães²⁸. Esta nova paróquia com a denominação do Patrono deste templo distribui-se pelas freguesias de Azurém, Costa, Mesão Frio e Oliveira do Castelo²⁹. A 28 de Maio, a igreja é reaberta e inaugurada a nova paróquia³⁰.



Fig. 3 – Igreja de São Dâmaso (fot. do autor).

²⁵ ADREMN, ofício nº 2332, de 5 de abril de 1961, expedido de Lisboa, para a DREMN.

²⁶ ADREMN, ofício nº 295/E, processo nº 3/U/61, de 4 de maio de 1962, remetido pelo Presidente da CMG para o Arquiteto Chefe da Seção do Norte dos Monumentos Nacionais.

²⁷ ADREMN, ofício de 12 de julho de 1966, expedido do Porto, para a DGEMN. O estudo do arranjo envolvente da igreja de São Dâmaso foi elaborado após a visita do Ministro das Obras Públicas ao local e de parecer favorável da Junta Nacional de Educação (ADREMN, ofício de 13 de junho de 1966, expedido do Porto, para o Arquiteto Diretor dos Serviços dos Monumentos Nacionais).

²⁸ Decreto publicado por RIBEIRO, José Manuel Oliveira – *Ob. cit.*, p. 94.

²⁹ RIBEIRO, José Manuel Oliveira – *Ob. cit.*, p. 94.

³⁰ DINIS, António – Igreja de São Dâmaso, IPA nº 00009050. Sacavém: Instituto de Reabilitação Urbana, 2000 [Acedido em dezembro de 2013]. Disponível in <http://www.monumentos.pt>.

2. Encomendadas efetuadas pela Irmandade de Cordão e Chagas (1691-1784)

A fundação da Igreja de São Dâmaso remonta a um testamento de 1609. Nesse documento, Lucas Rebelo, abade de Regilde, institui como herdeira dos seus bens a Irmandade das Chagas e Cordão de São Francisco, com a obrigação desta edificar uma capela e um hospital³¹. Esta irmandade que funcionava na Igreja do Convento de São Francisco, apenas em 1625 adquiriu umas casas e quintal a Diogo de Miranda de Azevedo, por 100\$000 réis, para cumprir as determinações testamentárias de Lucas Rebelo³². Segundo o Padre Caldas, a capela-mor da Igreja de São Dâmaso, apenas estaria concluída em 1641, tendo-se iniciado a sua construção em 1636³³. Sem indicar a fonte arquivística, que lhe serviu de base, Alfredo Guimarães indica que Domingos de Freitas, mestre pedreiro, celebra a 9 de junho de 1644 um contrato de obra para a construção do corpo e frontaria da igreja³⁴. Pedro Dias atribui o risco e a execução da Igreja de São Dâmaso ao mestre pedreiro vimaranense Domingos de Freitas ao ano de 1636³⁵.

As Irmandades constituíam uma rede de solidariedades entre homens e mulheres. Os seus objetivos são fundamentalmente religiosos e caritativos.

³¹ CALDAS, Padre António José Ferreira – *Guimarães: apontamentos para a sua História*. Porto: Tipografia de A. J. da Silva Teixeira, 1882, vol. 2, p. 126; CRAESBEECK, Francisco Xavier da Serra – *Memórias ressuscitadas da província de Entre Douro e Minho no ano de 1726*. Ponte de Lima: Edições Carvalhos de Basto, 1992, vol. 1, p. 178.

³² *Idem, ibidem*, vol.2, p.126. Estas casas e quintal localizavam-se no local onde seria edificada a igreja de São Dâmaso. A urna contendo os ossos do instituidor ainda hoje subsiste no interior da igreja de São Dâmaso.

³³ Esta é a datação em numeração romana que está inscrita na capela-mor. Esta é a data igualmente apresentada por Albano Bellino (BELLINO, Albano – *Archeologia christã*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1900, p. 184). Erradamente, Alfredo Guimarães, em 1930, datava a capela-mor do século XVI (GUIMARÃES, Alfredo – *A arte em Portugal. Guimarães monumental*. Porto: Marques Abreu, 1930, p. 12). Pedro Dias (DIAS, Pedro – *Alguns aspectos da arte do arquitecto vimaranense Domingos de Freitas. In Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, Atas, Guimarães, 1981, vol. 4, p. 493) e José Manuel Oliveira Ribeiro já chamavam a atenção para esta errónea datação avançada por Alfredo Guimarães (RIBEIRO, José Manuel Oliveira – *Ob. cit.*, p. 65).

³⁴ GUIMARÃES, Alfredo – *Guimarães, Guia de Turismo*. 2ª ed. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 1953, p. 159.

³⁵ DIAS, Pedro – *obra cit.*, pp. 491-497. Este artigo de Pedro Dias será republicado pelo autor, mas com a inserção de fotografias (DIAS, Pedro – O construtor seiscentista Domingos de Freitas. *Mundo da Arte- Revista Mensal de Arte, Arqueologia e Etnografia*. Coimbra: EPARTUR. 3 (1982), pp. 17-23. Sobre a atividade artística deste mestre seiscentista vimaranense, veja-se igualmente: VENTURA, Leontina – Contributos documentais para a biografia do mestre de obras seiscentista Domingos de Freitas de Guimarães. *Revista de Guimarães*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento. 24 (1979), pp. 211-250.

A religiosidade inclui o sufrágio das almas, mas tem como alvo principal o culto, a devoção e o serviço a um santo. A caridade materializa-se principalmente na assistência material das populações. A vida social destas associações desenrolava-se essencialmente no âmbito de festividades religiosas. Muitas destas instituições tinham uma capela ou altar de uso corporativo e de âmbito privado, servindo muitas vezes de sede às mesmas, realizando-se aí as missas pelos confrades falecidos, as festas e missas em honra do seu padroeiro e reuniões do cabido. Os programas decorativos destas capelas inseridas em igrejas conventuais e paroquiais, eram na maioria das vezes distintos do da capela-mor, do coro-alto e da nave³⁶. No entanto, existiam confrarias que eram detentoras de uma igreja na sua totalidade e não de uma capela no seu seio. Citemos para Guimarães: a Irmandade do Cordão e Chagas sita no Convento de São Francisco, que tinha sob sua alçada a igreja de São Dâmaso; a Irmandade de Nossa Senhora da Guia com respetivo templo; e a Confraria de Nossa Senhora da Consolação, sita na Capela de Nossa Senhora da Consolação, do Campo da Feira³⁷.

A Irmandade do Cordão e Chagas está ligada à construção da Igreja de São Dâmaso e à decoração retabular dos seus altares. Neste contexto de atividade construtiva, apresentamos um quadro com as obras encomendadas pela Irmandade das Chagas e Cordão, que nos fornece a evolução artística do templo.

³⁶ CARDONA, Paula Cristina Machado – A Capela da Confraria do Santíssimo Sacramento da Matriz de Viana do Castelo. Os artistas e o programa decorativo. In *VII Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte: artistas e artífices e a sua mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*, Atas, Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p.450.

³⁷ Sobre a atividade artística das Confrarias, veja-se: CARDONA, Paula Cristina Machado – *A atividade mecenática das Confrarias nas matrizes de Vale do Lima nos séculos XVII a XIX*. [s. n.], 2004. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2 vols.; CARDONA, Paula Cristina Machado – A Capela da Confraria do Santíssimo Sacramento da Matriz de Viana do Castelo. Os artistas e o programa decorativo..., pp. 449-458; ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A Arte da talha no Porto na época barroca: Artistas e clientela. Materiais e técnica*. Porto: Arquivo Histórico; Câmara Municipal do Porto, 1989, vol. 1, pp. 162-166; OLIVEIRA, António José de – *Clientelas e artistas em Guimarães nos séculos XVII e XVIII*. Porto: [s. n.], 2011. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 3 vols.

Quadro I – Encomendadas efetuadas pela Irmandade das Chagas e Cordão (1691-1784)

Data	Obra	Quantia	Artista arrematante	Profissão	Residência
1691 nov. 28	Reedificação e solidificação da capela-mor da Igreja de São Dâmaso, com o intuito “ <i>esta pera não se aroinar e cahir no chão</i> ”	334\$500 réis	Francisco Luís	Mestre de pedraria	Freguesia de Santiago de Candoso
1693 mai. 7	Retábulo-mor da igreja de São Dâmaso	185\$000 réis	Pedro Coelho	Escultor	Olival, da freguesia de São João de Gondar
1693 jun. 25	Lajeamento do corpo da Igreja de São Dâmaso	79\$000 réis	João Peixoto	Pedreiro	“ <i>morador na sua devesa</i> ”, da freguesia de São Lourenço de Golães
1698 mai. 31	Douramento da obra da capela-mor da Igreja de São Dâmaso	380\$000 réis	Manuel de Freitas Padrão	Pintor	Guimarães
1702 set. 20	Feitura dos quatro altares laterais da Igreja de São Dâmaso	120\$000 réis	Pedro Coelho	Escultor	Olival, freguesia de São João de Gondar
1705 jun. 23	Douramento dos quatro altares laterais da Igreja de São Dâmaso	135\$000 réis	Francisco da Silva	Pintor	Rua de Santa Maria (Guimarães)
1784 abr. 15	Feitura da torre sineira da Igreja de São Dâmaso	680\$000 réis	Vicente José de Carvalho e seu filho João Manuel de Carvalho e Francisco Portela	Mestres canteiros	Freguesia de Santa Eulália de Fermentões

2.1. Obra de Pedraria (1691-1784)

No que diz respeito à produção artística da Igreja de São Dâmaso, os dados documentais mais antigos que possuímos remontam ao ano de 1691.

2.1.1. Francisco Luís, mestre de pedraria (1691)

Neste contrato de obra estabelecido a 28 de novembro de 1691³⁸, entre Gonçalo Lopes de Carvalho Fonseca e Camões, fidalgo de Sua Majestade

³⁸ AMAP (= Arquivo Municipal Alfredo Pimenta), “*Contrato entre o juiz e mais officiaes da Irmandade do Cordão de Sam Francisco com Francisco João mestre de pedraria*”, nota do tabelião

e Cavaleiro professo da Ordem de Cristo³⁹, como juiz da Irmandade do Cordão e Chagas situada no Convento de São Francisco, e os mais officas da Irmandade com Francisco Luís, mestre de pedraria, morador na freguesia de Santiago de Candoso (concelho de Guimarães) é acordado a feitura da abóbada da capela-mor e arco-cruzeiro “*pera não se aroinar e cahir no chão*”⁴⁰. O preço desta empreitada foi ajustado pelo menor lanço de 334\$500 réis. Para maior segurança do encomendador o mestre de pedraria apresentava como seu fiador o seu filho Francisco João morador na freguesia de Santiago de Candoso. Este contrato notarial é firmado “*nesta villa de Guimarães (...) cazas e pousadas de Gonçalo Lopes de Carvalho Fonseca e Camões*”⁴¹.

2.1.2. João Peixoto, pedreiro (1693)

A 25 de junho de 1693, na Igreja de São Dâmaso, João Peixoto, pedreiro, morador na sua devesa, da freguesia de São Lourenço de Golães (atual concelho de Fafe)⁴², arremata o lajeamento do corpo da Igreja de São Dâmaso, pela quantia de 79\$000 réis⁴³. Por parte do encomendador estavam presentes, a saber: juiz o Doutor Francisco Pinto da Cunha, juiz

Nicolau de Abreu, N-439, fls. 104-105v. Documento parcialmente transcrito por OLIVEIRA, António José de – *obra cit.*, vol.2, 2011, pp. 241-242.

³⁹ A testemunhar este ato notarial encontram-se António de Carvalho e Manuel Soares, criado de Gonçalo Lopes de Carvalho Fonseca e Camões.

⁴⁰ Sobre esta intervenção, vejamos o relato do Padre António José Ferreira Caldas: “Em 1691, achando-se a capella-mór quasi emestado de ruina, foi necessário apear-lhe a parede do nascente até os alicerces, e desmontar a abobada e o arco crazeiro até os capiteis das columnas, que o sustentavam: obra que n’aquelles tempos custara 334\$500 reis” (CALDAS, Padre António José Ferreira – *Ob. cit.*, p. 127). O Padre Caldas continua afirmando: “E em 1694, ameaçando por sua vez ruina o corpo da igreja, tornou-se urgente reformal-o quasi desde os alicerces. Assim correram desastradamente as obras até ao seu termo” (CALDAS, Padre António José Ferreira – *Ob. cit.*, p. 127). Sobre esta última intervenção não encontrámos qualquer contrato de obra, até ao momento.

⁴¹ Trata-se da atual Casa dos Carvalho, situada no largo da Misericórdia. Sobre este imóvel, veja-se PONTES, Célia Maria Vilela – *Casas Brasonadas de Guimarães: um itinerário turístico-cultural*. Braga: [s. n.], 2013 Dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Minho. 2 vols. Esta Casa Brasonada está atualmente inserida no itinerário turístico-cultural temático designado de “Uma Casa, Um Arcebispo”, que integra a Rota das Casas Brasonadas de Guimarães, proposta e posta em prática por Célia Pontes (PONTES, Célia Maria Vilela – *Ob. cit.*).

⁴² Na época esta freguesia pertencia ao termo de Guimarães.

⁴³ AMAP, “*Contrato que fes João Peixoto pedreiro morador em (...) da freguezia de Sam Lourenço de Gulais com a Irmandade do Cordão de como se avia de lagear a capella de Sam Damaso desta villa*”, nota do tabelião Manuel de Freitas, N-529, fls.29-30. Documento parcialmente transcrito por OLIVEIRA, António José de – *Ob. cit.*, vol.2, pp. 243-244.

da Irmandade; Francisco Antunes Gomes, escrivão da irmandade; Francisco Luís Portela, tesoureiro da mesma; e os mais oficiais que serviam a Irmandade⁴⁴.

Vejamos alguns dos pormenores dos apontamentos da obra:

“de lhe aver de lagiar o corpo da Igreja de Sam Damaso que esta por lagiar que bem a ser das portas travesas pera baixo (...) sera lagiado feito em sepulturas na forma e estillo que esta a de Santo Antonio do Convento dos Padres Capuchos desta villa. Item que serão as sepulturas todas encaixilhadas em seus caixilhos como tambem ao redor da parede levava tambem o mesmo caixilho (sic) digo huma fiada central (?) comesara a correr o caixilho que o dito caixilho sera de fase pella vanda de sima hum palmo de largo e por vaixo lhe fara o desconto nesessario que segure as sepulturas. Item as sepulturas serão de tres ou quatro palmos de vam (...) desgonçadas pera asentarem nos caixilhos em grosura de goatro (...)”.

O dado de maior relevo artístico a registar, uma vez que são omissos, a autoria do risco e dos apontamentos, é o esclarecimento de que alguns elementos decorativos do lajeado das sepulturas da Igreja de São Dâmaso teriam como modelo e estilo a Igreja do Convento de Santo António dos Capuchos, de Guimarães, revelador, portanto, de uma influência formal, entre aquele edifício monástico masculino, e este novo templo.

2.1.3. Vicente José de Carvalho, João Manuel de Carvalho e Francisco Portela de Carvalho, mestres canteiros (1784)

A encomenda da torre sineira quadrangular de três registos, a flaquear a fachada principal, decorreu em 1784⁴⁵. A 15 de abril desse ano, é assinada a escritura de contrato e obrigação com Vicente José de Carvalho⁴⁶ e seu filho João Manuel de Carvalho e Francisco Portela de Carvalho⁴⁷, mestres canteiros, da freguesia de Santa Eulália de Fermentões (concelho de Guimarães), pela quantia de 680\$000 réis⁴⁸. Assina por parte do encomen-

⁴⁴ Como testemunhas estiveram presentes: António de Freitas de Carvalho e João Francisco de Carvalho, filhos do tabelião.

⁴⁵ Através de fotografias da década de 40 do século XX, podemos observar que uma das Capelas dos Passos da Paixão de Cristo estava colocada em frente à torre sineira deste templo (vd. fig. nº2). Com a demolição da Igreja de São Sebastião ocorrida em 1892, o Passo existente junto a esse templo é trasladado no mês de Outubro desse ano, para a Igreja de São Dâmaso (MEIRELES, Maria José Marinho de Queirós – *Ob. cit.*, vol. 1, pp. 212 e 218).

⁴⁶ Trata-se de um conceituado mestre pedreiro natural da Galiza.

⁴⁷ Francisco Portela Carvalho era tio de João Manuel de Carvalho. Sobre este mestre pedreiro, veja-se OLIVEIRA, António José de – *Ob. cit.*, vols. 1 e 2.

⁴⁸ AMAP, “Obrigação de Vicente Joze de Carvalho e seu filho a Irmandade do Cordam e Chagas”, N-1256, fls.69v-72, nota do tabelião José António da Rocha. Contrato parcialmente transcrito por OLIVEIRA, António José de – *Ob. cit.*, vol. 2, p. 245.

dador: Francisco Ribeiro, ourives, desta vila, procurador da Irmandade do Cordão e Chagas⁴⁹. Este documento contém importantes descrições dos apontamentos a seguir pelos mestres. O contrato é celebrado no escritório do tabelião sito em Guimarães.

2.2. Obra de talha (1693-1705)

Toda a obra de talha, que ainda hoje podemos observar na igreja de São Dâmaso, insere-se numa profunda transformação decorativa do interior deste templo, levada a cabo entre 1693-1705, como comprovam documentalmente quatro contratos de obra existentes no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta. Nessa fase de grande surto construtivo de estruturas retabulísticas nesta igreja, interveio na fase do entalhe do retábulo-mor e dos quatro altares laterais, o mestre escultor e entalhador Pedro Coelho morador na freguesia São João de Gondar (concelho de Guimarães). Relativamente à fase do douramento e pintura dessa obra de talha, exercem a sua atividade os mestres pintores vimaranenses Manuel de Freitas Padrão e Francisco da Silva.



Fig. 4 – Igreja de São Dâmaso: interior (fot. do autor).

⁴⁹ Neste documento é dito que a irmandade localizava-se no interior da capela de São Dâmaso.

2.2.1. Pedro Coelho, escultor (1693)

A 7 de maio de 1693, por um lanço público que deu por preço de 185\$000 réis, Pedro Coelho, escultor, morador no Olival, da freguesia de Gondar, do termo de Guimarães contratou-se com a mesa da Irmandade do Cordão sita na Igreja de São Francisco, como administradora do hospital de S. Dâmaso, de fazer o retábulo da capela-mor de São Dâmaso⁵⁰. O mestre que arrematara a obra e que conseqüentemente a iria executar, não era o autor da planta, já que nesta escritura é mencionado que Pedro Coelho se obrigava a fazer o retábulo na “*forma de huma trassa que para isso lhe derão que vaj asinada por eles ditos ofeciais da mesa e juntamente mais huns apontamentos que lhes derão*”⁵¹.

Esta obra seria revista por oficiais peritos na arte e encontrando-lhe algum defeito, seria o mestre obrigado à sua custa a dar inteira satisfação. Também ficava imposto no contrato, que se deveriam usar “*boas madeiras*”. Neste documento, encontramos em pormenor como seria executada a obra, sobressaindo aí os seus elementos decorativos, que iam desde anjos, passando pelas pereiras até aos pássaros, facto já reforçado por Flávio Gonçalves⁵². Nos apontamentos fornecidos pelo encomendador é especificado que “*a talha sera a romana*”⁵³. A cena da Estigmatização

⁵⁰ Trata-se de “Um magnífico exemplar, onde se observa um espírito de transição entre concepções estruturais ainda de sabor maneirista e aspectos já intimamente ligados ao nosso barroco inicial (...)” (ALVES, Natália Marinho Ferreira – Pedro Coelho. In PEREIRA; José Fernandes, dir. – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, dir., Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 127). Sobre este retábulo de transição veja-se igualmente GONÇALVES, Flávio – A talha na arte religiosa de Guimarães. In *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, Atas, Guimarães, 1981, vol. 4, p. 344; MOURA, Carlos – Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada. In *História da Arte em Portugal*, Lisboa: Publicações Alfa, vol. 8, p. 105.

⁵¹ “*Contrato que fes Pedro Coelho escultor de como se abia de obrar o retabolo da igreja de Sam Damaso sita atras o muro desta villa*”. A.M.A.P, Nota do tabelião Manuel de Freitas, N-371, fls.148-148 v, de 7 de maio de 1693. Sobre este documento veja-se OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – Fragmentos da vida e obra de Pedro Coelho, mestre escultor e entalhador de S. João de Gondar (sécs. XVII – XVIII). *Mínia*. Braga: ASPA. 3.^{as}. 4 (1996), pp. 77-108.

⁵² “A profusa e gorda decoração deste retábulo concede-lhe um carácter particular, sublinhado pela iconografia rara de vários ornatos (as sereias da predela, as esfinges aladas das mísulas, os atlantes das quartelas)” (GONÇALVES, Flávio – *Ob. cit.*, p.344).

⁵³ Vejamos um extrato destes apontamentos: “*pera a entrada das portas que hao de abrir pera dentro, e se metera huma escada pera servir a tribuna (...) com huma porta de cada parte encaixilhadas e nos quatro cantos dellas terao quatro pillares (...) seus paineis lavrados na melhor forma que possa ser (...) a talha sera a romana (...) com suas pereiras e com seus pas-saros (...)*. É feita referência à abóbada da tribuna.

de São Francisco de Assis, esculpida no ático do retábulo-mor reforça a capacidade escultórica de Pedro Coelho⁵⁴.

O contrato é firmado nas proximidades da igreja, mais especificamente na rua de São Dâmaso, nas casas da morada do tabelião.



Fig. 5 – Igreja de São Dâmaso: capela-mor (fot. do autor).

Pedro Coelho é um mestre com atividade conhecida em Guimarães (Igrejas da Colegiada, de São Sebastião, de São Paio⁵⁵ e da Misericórdia⁵⁶),

⁵⁴ Alfredo Guimarães (GUIMARÃES, Alfredo – *Ob. cit.*, p. 159) e Flávio Gonçalves (GONÇALVES, Flávio – *Ob. cit.*, p.344) apresentam a hipótese de que poderá atribuir-se a Pedro Coelho o altar, até hoje indocumentado, dos Santos Mártires de Marrocos existente na ante-sacristia da Igreja do Convento de São Francisco, de Guimarães. Efetivamente, denota-se uma grande semelhança estética entre a parte escultórica do altar dos Santos Mártires de Marrocos com a Estigmatização de São Francisco de Assis, de São Dâmaso.

⁵⁵ Este artista foi alvo de um trabalho monográfico (OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *Ob. cit.*).

⁵⁶ OLIVEIRA, António José de – A obra de talha da Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães (1759-1821). In *II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2012, p. 199.

São Martinho do Campo (concelho de Santo Tirso)⁵⁷, Murça⁵⁸, São João de Covas⁵⁹ (concelho de Lousado), e Braga (atual igreja Paroquial de Maximinos⁶⁰) durante os finais do século XVII e o primeiro quartel da centúria seguinte. A sua oficina rural, localizada em São João de Gondar, era uma das mais importantes da região do Vale do Ave, onde certamente o seu genro, Miguel Correia, mestre entalhador, fez a sua aprendizagem.



Fig. 6 – Igreja de São Dâmaso: pormenor do retábulo-mor (fot. do autor).

⁵⁷ OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *obra cit.*; OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – Nótula sobre a obra de pedraria e talha da igreja de S. Martinho do Campo (1705-1716). *Poligrafia*. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 7/8 (1998/99), pp. 93-112.

⁵⁸ OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *Ob. cit.*

⁵⁹ BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto e na diocese do Porto*, 1984, vol. 1, pp. 826-830.

⁶⁰ OLIVEIRA, Eduardo Pires de – A mobilidade dos entalhadores em Braga e no Minho no período Barroco. In *O Barroco em Portugal e no Brasil*, Atas, ISMAI/CEDTUR, 2012, p. 133.

2.2.2. Manuel de Freitas Padrão, pintor (1698)

O altar-mor executado em 1693, por Pedro Coelho, apenas seria dourado e pintado em 1698 por Manuel de Freitas Padrão⁶¹, pintor, morador na vila de Guimarães⁶². O contrato é firmado na “*capella de Sam Damaso cita atras do Muro desta villa*” perante o juiz e mais oficiais da Irmandade das Chagas “*cita no convento de Sam Francisco*” e o arrematante da obra.

Manuel de Freitas Padrão tinha tomado e arrematado a obra pela quantia de 380\$000 réis, apresentando como seu fiador Domingos de Freitas, escrivão do Judicial. No final, a obra seria vistoriada por dois oficiais.

Os apontamentos da obra eram do seguinte teor:

“Manoel de Freitas pintor e morador nesta villa (...) tinha tomado e rematado o douramento da obra da capella maior da igreja de Sam Damaso (...) a dita obra ouro subido (...) encarnados e as asas dos sarafins e (...) passaros serão estofados de bonnas cores e finas a escultura maior sera estofada com a cores que a arte pedir (...) tambem seram os padrastais em que asenta a dita obra que são de pedra estes terão os filletes dourados (...) tambem entram os degraos que entram pera a tribuna e

⁶¹ A 3 de junho de 1681, os mordomos da Irmandade de Nossa Senhora da Oliveira, de Guimarães, encomendam a Manuel de Freitas Padrão, a feitura de quadros para o corpo da Igreja da Colegiada (SANTOS, Manuela de Alcântara – *Cores da Bíblia ou um núcleo de pinturas Seiscentistas do Museu de Alberto Sampaio*. Guimarães: Instituto Português de Museus/ Museu de Alberto Sampaio, 1999, p. 20; OLIVEIRA, António José de – *A obra de Talha da Colegiada de Guimarães (1572-1789): subsídios para o seu estudo*. In FERNANDES; Isabel Maria, coord. – *Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira: História e Património*. Guimarães: Fábrica da Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Oliveira, 2011, p. 157). Reencontramos este pintor vimaranense em 1693, quando Pedro Machado Gomes, pintor, morador no Terreiro da Misericórdia, de Guimarães, arremata o douramento do retábulo da Igreja de São Vicente de Sousa, concelho de Felgueiras, comarca de Guimarães, bem como a pintura dos painéis da vida e martírio de São Vicente do teto da capela-mor deste templo. No contrato é dito “(...) e pera pintar os passos de Sam Vicente levava elle Pedro Machado ao pintor Manoel de Freitas desta villa” (OLIVEIRA, António José de Oliveira – *Clientelas e Artistas em Guimarães...*, vol. 2, pp. 408-409). A 17 de fevereiro de 1698, Manuel de Freitas Padrão, pintor, pedia 20\$000 réis, à Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, à razão de juro de 5%. Apresentava como fiadores: João Ribeiro morador na rua de Santa Maria; e Francisco Vaz Padrão, imaginário, morador na rua do Espírito Santo (Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, “*Contrato de dinheiro dado a rezão de juro que deu a Meza e mais irmãos desta a Manoel de Freitas Padrão e fiadores João Ribeiro e Francisco Vas imaginario*”, Livro de Notas (1691-1700), N-41, fls.146-147).

Sobre outras obras deste pintor executadas em Braga e Amarante, veja-se SERRÃO, Vítor – *As oficinas de Guimarães nos séculos XVI-XVIII e as coleções de pintura do Museu de Alberto Sampaio*. In *Colecção de Pintura do Museu de Alberto Sampaio: séculos XVI-XVIII*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio/ Instituto Português de Museus, 1996, p. 104.

⁶² AMAP, “*Contrato que fazem os irmãos da Irmandade do Cordão desta villa com Manoel de Freitas pintor*”, N-556, fls. 47v-48v. Contrato de obra firmado a 31 de maio de 1698. Documento referido por CARVALHO, A. L. de – *Os Mesteres de Guimarães*, 1944, vol. 5, p. 63. Manuscrito parcialmente transcrito por OLIVEIRA, António José de – *Ob. cit.*, vol. 2, pp. 248-249.

tambem o púlpito da dita igreja será pintado assim as grades como a pedra (...) e mais contratou com a dita meza (...) a pintar e dourar o tumullo em que estão os ossos do instituidor da dita capella Lucas Rabello que este sera todo perfilhado de ouro com suas letras que tambem serão dourados e os campos seram de jaspe como tambem o portal em que esta o dito tumollo que lhe fara hum brutesco muito bem feito de ouro e mais fara hum painel pera a samcrestia da dita igreja de oito palmos de alto e a largura sera a que painel pedir que a dita irmandade mandara fazer a qual tera pintado hum Cristo crucificado com São João e Nossa Senhora e Madalena com seus caixilhos que seram pintados de (...) he ao redor do dito painel fara hum targons (...) e mais pintara os caixons e portas da samcrestia com suas almofadas de cores (...)



Fig. 7 – Igreja de São Dâmaso: arca tumular de Lucas Rebelo (fot. do SIPA).

Como podemos verificar, além do douramento e pintura do retábulo-mor, o artista obrigava-se a pintar o túmulo do instituidor da Igreja de São Dâmaso⁶³, bem como um painel com Cristo Crucificado com São João, Nossa Senhora e Santa Madalena.

2.2.3. Pedro Coelho, escultor (1702)

Nove anos após a celebração do contrato de obra do entalhe do retábulo-mor da Igreja de São Dâmaso, Pedro Coelho regressaria a esta igreja para a feitura dos quatro altares laterais⁶⁴. Neste contrato celebrado a 20 de setembro de 1702, o juiz, os oficiais e o tesoureiro da mesa da Irmandade do Cordão das Chagas de Cristo, contrataram com Pedro Coelho escultor, de este fazer quatro retábulos laterais da Igreja de São Dâmaso, de que eram administradores. Observemos a descrição pormenorizada que é feita dos retábulos⁶⁵:

“(...) cada hum dos ditos retabollos tera coatro collunas com seus pillares e seu banquo e frizo de folha de cardo e as collunas serao sellamoniquas e pora mais em cada retabollo doiz padrastais e duas corsellas a saber da parte de dentro as ditas corsellas e da parte de fora os dois padrastais e ao redor do retabollo levarao hum pilar de meio palmo todo de talha e por sima das collunas levarao seus socos donde no serao dois arcos sallamoniquos vestidos com suas he prezos que dividirao os arcos os coais serao coatro e feitos per modo de meter e os arcos serao por sima vestidos com seus rendados (...)”.

Estes retábulos, se comparados com a anterior obra de Pedro Coelho realizada neste templo, denotam uma certa evolução artística, pois contrariamente ao retábulo-mor, inserem-se totalmente dentro do estilo nacional⁶⁶.

⁶³ Este túmulo ainda hoje existe no interior deste templo. A inscrição existente na frente desta arca tumular foi já publicada por Albano Bellino (BELLINO, Albano – *Ob. cit.*, p. 185).

⁶⁴ AMAP, “*Obrigação que fes Pedro Coelho escultor da freguesia de Sam Joao de Gondar a Irmandade do Cordao de Sam Francisco desta villa*”, Nota do tabelião Manuel Machado Gomes, N- 646, fls.75-75v. A.L. de Carvalho, menciona este documento, chegando a transcrever parte dele, embora não refira em que fundo arquivístico o encontrara (CARVALHO, A. L. de – *Ob. cit.*, vol. 5, p. 71). Sobre este documento veja-se OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *Ob. cit.*

⁶⁵ Atualmente, os altares laterais do lado do Evangelho são de invocação de Santa Luzia e Sagrada Família, e os do lado oposto, de Santo Elói e Nossa Senhora de Fátima.

⁶⁶ Vd. GONÇALVES, Flávio – *Ob. cit.*, p.344; ALVES, Natália Marinho Ferreira – Pedro Coelho...; MOURA, Carlos – *Ob. cit.*, p.105.

O mestre escultor teria de dar concluída esta obra, até ao final do mês de janeiro de 1703. Por este trabalho, receberia 120\$000 réis, pagos em três “*coartos a coarenta reis em cada coarta*”⁶⁷.

Para se obter um bom trabalho, era necessário que se fizesse uma boa escolha das madeiras destinadas ao entalhe e que passassem por uma cuidada preparação. Desta forma, a Irmandade do Cordão de Cristo, recomendou que toda a obra fosse feita “*na forma da arte com toda a perfeição da madeira de castanho liza e sem folhas nem podridao algum e ao contento de elle juiz e tizoureiro e oficiais da meza da dita Irmandade*”⁶⁸, sob pena de o artista colocar outros retábulos à sua custa.



Fig. 8 – Igreja de São Dâmaso: altar do lado do Evangelho – Sagrada Família (fot. do autor).

⁶⁷ O segundo pagamento seria dado “*ao meio da obra e os últimos coarenta reis depois della estar asentada e feita*”.

⁶⁸ Muitas eram as variedades de madeira ligadas à talha, mas a melhor e a preferida em Portugal, era o castanho, por ser uma espécie mais durável e que proporcionava um trabalho de entalhe mais perfeito (Cf. ALVES, Natália Marinho Ferreira Alves – *A arte da talha...*, vol. 1, pp. 178-179; IDEM, Talha. In PEREIRA; José Fernandes, dir. – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 466).



Fig. 9 – Igreja de São Dâmaso: altar de Santo Elói – Década 50 do séc. XX (foto DREMN).

2.2.4. Francisco da Silva, pintor (1705)

Em 1705, é posta a lanços a “obra de pintura” da mesma igreja, pelo Reverendo Cónego Miguel de Freitas da Cunha, Juiz da Irmandade do Cordão e pelos seus confrades⁶⁹. A obra foi rematada por Francisco da Silva, pintor, morador na rua de Santa Maria (Guimarães), pelo lanço

⁶⁹ “Contrato que fizeram os confrades da Irmandade do Cordao com Francisco da Silva pintor”, AMAP, nota do tabelião Brás Lopes, N-563, fls.132-133, de 23 de Junho de 1705. Maria Adelaide Pereira de Moraes refere-se a este contrato (Vd. MORAES, Maria Adelaide Pereira de – Estes são os Dias de Meneses, de Guimarães. *Armas e Troféus*. Lisboa: [s. n.]. 5.^{as.}, 3-4 (1984), pp. 982-983). Sobre este documento veja-se OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lúcia Márcia Cardoso Correia de – obra cit. Contrato parcialmente transcrito por OLIVEIRA, António José de – Ob. cit., vol. 2, pp. 252-253.

de 135\$000 réis. Dessa quantia, Francisco de Araújo, tesoureiro da Irmandade, entregou imediatamente 60\$000 réis para o pintor dar início ao douramento. Francisco da Silva pagaria as tintas e aparelhos por sua conta. Este pintor vimaranense, daria os retábulos laterais “*dourados de ouro pulido e os dous arcos lavrados de ouro mate sobre branco assim por fora como por dentro*”⁷⁰.

Recomenda-se ao pintor, para que logo que inicie esta obra “*não sahira pera outra ocupação sem primeiro a deixar acabada*”. Neste contrato, entre o encomendador e o artista, é acordada uma outra cláusula referente à vistoria da obra, que seria revista por “*peçoas que o entendao*”.

4. Conclusão

Os sete contratos de obra referentes a empreitadas que acabamos de analisar subdividem-se nas seguintes tipologias:

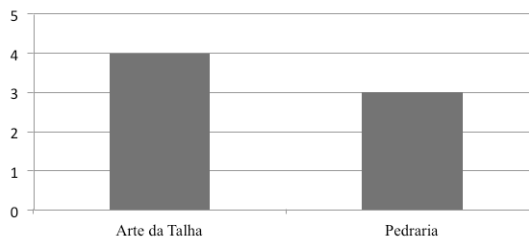


Gráfico I – Tipologias de contratos de obra celebrados para a Igreja de São Dâmaso (1691-1784)

Ao analisarmos o gráfico acima, deparamos com um maior número de encomendas (4) relativas à arte da talha. Estas intervenções estão ligadas à encomenda dos programas decorativos do interior da igreja: retábulo-mor e os quatros altares laterais. De seguida, com três referências temos obras de carácter arquitetónico. Estas escrituras notariais referem-se a intervenções a realizar na capela-mor, corpo da igreja e no acrescentamento da torre sineira.

Em sete contratos de obra inventariamos oito artistas arrematantes⁷¹, que se apresentam nos contratos obra, com os seguintes graus profissionais:

⁷⁰ Sobre a técnica do douramento veja-se: ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A arte da talha no Porto...*, vol. 1, pp. 197-211; IDEM, A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII. In *Congresso Internacional do IX centenário da dedicação da Sé de Braga*, Atas, vol. II/2, Braga: Universidade Católica Portuguesa; Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, pp. 313-371.

⁷¹ Sempre que um artista era referenciado em mais de um contrato, apenas o incluímos uma vez.

Quadro II – O Estatuto profissional dos artistas

O estatuto profissional	Total
Mestres canteiros	3
Pintor	2
Mestre de pedraria	1
Pedreiro	1
Escultor	1

Como podemos observar no quadro acima, nos contratos de arrematação de obra efetuados para a Igreja de São Dâmaso, surgem como arrematantes portadores de vários graus profissionais, que se agrupam pela pedraria, arte da talha e pintura. No que concerne a Pedro Coelho, que surge referenciado como escultor, este surge na restante documentação por nós consultada no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, com a designação de entalhador e imaginário⁷². A definição das atribuições dos diferentes ofícios, nos séculos XVII e XVIII, faz-se hoje com imensas dificuldades, pois não existia uma precisa divisão de tarefas⁷³.

Em relação aos artistas arrematantes de empreitadas para a Igreja de São Dâmaso, sete artistas são locais: contabilizamos dois artistas oriundos da vila de Guimarães e os restantes cinco moradores em freguesias rurais do termo de Guimarães⁷⁴. Morador no concelho vizinho de Fafé encontramos apenas um artista⁷⁵.

No que respeita aos ciclos construtivos, definimos até ao momento, três momentos temporais⁷⁶:

⁷² No trabalho monográfico dedicado a Pedro Coelho, os autores concluem, acerca das várias designações que surgem sobre a sua profissão: “Um primeiro dado a reter, é que a denominação de escultor é a predominante com um total de 8 aparições; em seguida, é a designação de entalhador com 5 referências. Um dado peculiar, verifica-se numa compra que o artista realizou em 1701, na qual é designado simultaneamente de escultor e imaginário (OLIVEIRA, António José de; SOUSA, Lígia Márcia Cardoso Correia de – *Ob. cit.*).

⁷³ Segundo Natália Alves “mais do que uma indefinição de tarefas relativamente a cada uma das profissões, verifica-se uma polivalência das actividades dos artistas nos séculos XVII e XVIII” (IDEM, De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII. *In I Congresso Internacional do Barroco*, Atas, Porto: Reitoria da Universidade do Porto/ Governo Civil do Porto, 1991, vol. 1, p. 358. Veja-se igualmente: IDEM, *A arte da talha no Porto ...*, vol.1, pp. 61-66).

⁷⁴ Neste grupo estão inclusos dois artistas moradores na freguesia de Santa Eulália de Fermentões que são naturais do Reino da Galiza.

⁷⁵ Referimo-nos a João Peixoto morador em São Lourenço de Golães. No entanto, no século XVIII, esta freguesia estava incluída no concelho de Guimarães.

⁷⁶ Infelizmente, não possuímos dados documentais acerca dos 14 painéis de azulejos figurativos que revestem totalmente as paredes da capela-mor que retratam a vida de São Dâmaso. J.M. Simões avança o ano de 1720, como provável colocação dos azulejos, atribuindo-os ao monogramista P.M.P. (SIMÕES, J. M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 105). Sobre estes azulejos monocromos a

O primeiro, entre 1691 e 1693, que envolve a reedificação e solidificação da abóbada e arco-cruzeiro da capela-mor, e o lajeamento do corpo da igreja.

O segundo, decorre entre 1693-1705, abrangendo o entalhe, douramento e pintura da estrutura retabular da capela-mor, bem como dos quatro altares laterais, após um ciclo de intervenções arquitetónicas.

O último momento, decorre entre 1784, correspondendo à edificação da torre sineira.

Ao analisarmos o quadro seguinte, podemos constatar que a Irmandade do Cordão e Chagas para o período de 1691-1784 despendeu 1613\$500 réis, em obras na Igreja de São Dâmaso⁷⁷. Estas despesas estão muito equilibradas no que concerne à arte da talha e à pedraria durante o período considerado. No entanto, se atendermos apenas ao período de 1691-1705, denotamos que os gastos na arte da talha superam em muito a pedraria⁷⁸.

Tipologia contrato	Quantia
Arte da Talha	820\$000 réis
Pedraria	793\$500 réis
Total	1613\$500 réis

Quadro III – Distribuição das despesas das obras da Igreja de São Dâmaso (1691-1784)

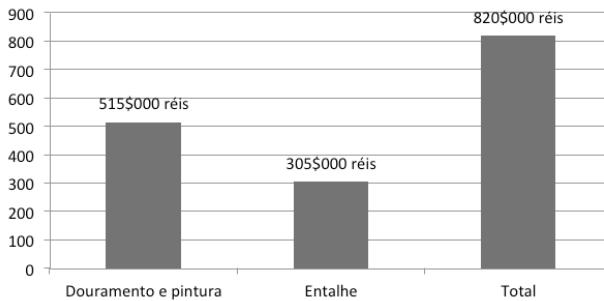


Gráfico II - Distribuição das despesas na arte da talha (1693-1705)

azul, veja-se igualmente: GUIMARÃES, Alfredo – *Ob. cit.*, pp. 159-160; ALMEIDA, Jerónimo de – *Os azulejos da Igreja de S. Dâmaso de Guimarães*, 1960; RIBEIRO, José Manuel Oliveira – *Ob. cit.*, p. 66; GUIMARÃES, Agostinho – *Azulejos de Guimarães*. 2ª ed. Guimarães: Ed. do autor, 1997, pp. 85-90; MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Guimarães, Terras de Santa Maria*, Guimarães. Ed. do autor, 1978, pp. 14-15; DINIS, António – Igreja de São Dâmaso, IPA nº 00009050. Sacavém: Instituto de Reabilitação Urbana, 2000 [Acedido em dezembro de 2013]. Disponível in <http://www.monumentos.pt>.

⁷⁷ Devemos considerar estes valores meramente provisórios, pois a descoberta de mais documentação, alterará os valores da tabela que apresentámos.

⁷⁸ Não esqueçamos que unicamente para a construção da torre sineira, em 1784, foram despendidos 680\$000 réis.

No seio da arte da talha, o grosso das despesas destinou-se à fase de douramento e pintura, perfazendo 515\$000 réis, como nos é dado a conhecer no gráfico II. Os gastos inerentes à arte da talha, que incluíam o entalhe e o douramento e pintura, totalizavam 63% dos gastos totais.

Como podemos constatar a fase do douramento e pintura era uma operação bastante dispendiosa, superando a fase do entalhe. Deste modo, percebemos que à fase do entalhe não se seguiu imediatamente o douramento e pintura, pois esta última tratava-se de uma operação dispendiosa. Nos casos em que temos conhecimento da execução dos retábulos e posteriormente o respetivo douramento, podemos reter que a fase do douramento (devido ao seu elevado custo) não se seguia imediatamente à colocação dos retábulos no local⁷⁹.

A igreja São Dâmaso é na História de Arte de Guimarães uma referência, nomeadamente pela contratação de artistas locais de nomeada e principalmente por aquilo que ainda nos nossos dias podemos admirar. As obras de carácter arquitetónico e as encomendas dos programas decorativos deste templo constituem um legado importantíssimo do dinamismo religioso, económico e artístico do seu encomendador: Irmandade do Cordão e Chagas, sita no Convento de São Francisco.

⁷⁹ Natália Marinho Ferreira Alves apresenta vários exemplos, nos quais podemos constatar igualmente que o douramento era uma fase que nem sempre se seguia de imediato ao entalhe (ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ob. cit.*, pp. 186-187). Para Guimarães e o seu termo vejam-se os exemplos apresentados por OLIVEIRA, António José de – *Ob. cit.*, vols. 1 e 2.

***La Venaria Reale. Palazzo Di Piacere, e Di Caccia* (1674) De Amedeo Di Castellamonte: A influência de estampas de Georges Tasnière em azulejos portugueses (finais séc. XVII-1.^a Metade séc. XVIII)**

Diana Gonçalves dos Santos¹

RESUMO: A produção azulejar portuguesa, nas suas realizações datadas da primeira metade do século XVIII, encontrou nas gravuras do livro ilustrado piemontês *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*, editado em Turim em 1674, a fonte de inspiração para determinados quadros das suas obras de azulejo, realizadas sob encomenda da clientela eclesiástica ou aristocrática. Ao explorar o tema mitológico de Diana, ou em representações equestres de carácter áulico, o recurso às estampas daquela obra confirma-se por diferentes pintores de azulejo para várias encomendas, embora em ligeira situação de *décalage*. Salienta-se a especial incidência daquela fonte gráfica, a partir da confrontação das gravuras com as representações azulejares, segundo uma análise das estratégias de assimilação da gravura por parte dos diversos intervenientes, tendo como plano de fundo a questão da partilha de repertórios entre membros do mesmo *métier*.

PALAVRAS-CHAVE: Azulejo; gravura; Diana; *Venaria Reale*

ABSTRACT: Portuguese tile production and its works dated from the first half of the eighteen century found on the prints presented on the piedmont illustrated book *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*, edited in Turin in 1674, the inspiration to certain pictures of tile works made both to the ecclesiastic and aristocratic clientele. Exploring the mythological theme of Diana or in noble character equestrian representations, the use of those engravings it's a fact, although in a slight *décalage* circumstance, with them being used by different tile painters to several work requests. Appealing to the special incidence of that graphic source, beginning with the comparison between engravings and tile depictions, we will analyze the print assimilation strategies of the different intervenients considering the background question of a shared repertoire among members of the same *métier*.

KEYWORDS: Tile; print; Diane; *Venaria Reale*

¹ Investigadora integrada do CEPES/ Centro de Estudos da População Economia e Sociedade, e colaboradora do ARTIS/ Instituto de História da Arte-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa-Az/ Rede de Investigação em Azulejo.

RESUMEN: La producción portuguesa de azulejos, en sus logros artísticos que datan de primera mitad del siglo XVIII, encuentra en las ilustraciones de lo libro piemontés *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, y di Caccia*, publicado en Turín en 1674, la inspiración para ciertas representaciones en azulejo, obras hechas tanto a la clientela eclesiástica quiere clientela aristocrática. Ahora explorando el tema mitológico de Diana, ahora en las representaciones ecuestres de carácter áulico, el uso de estos grabados si se confirma, aunque en ligera *décalage*, y confían en ellos diferentes pintores de azulejos para varios pedidos. Se contempla la especial incidencia de la citada fuente gráfica, a partir de la comparación de los grabados con los cuadros de azulejo, y se analiza las estrategias de asimilación de los grabados por los distintos pintores, teniendo como fondo la cuestión del reparto de los repertorios entre los miembros de lo mismo *métier*.

PALABRAS-CLAVE: Azulejo; grabado; Diana; *Venaria Reale*.

1. INTRODUÇÃO

Considerada uma das mais importantes iniciativas editoriais do barroco italiano do século XVII, a obra *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia, Re di Cipro*, memorando descritivo da autoria de Amedeo di Castellamonte (1610-1683) acerca do pavilhão de caça piemontês da *Venaria Reale*, junto a Turim, assume-se como fonte gráfica de considerável importância para a azulejaria portuguesa produzida entre os finais de Seiscentos e o 2.º quartel da centúria seguinte.

Pioneiro na referência à obra, sob indicação do Rei Humberto II de Itália², João Miguel dos Santos Simões menciona-a no capítulo «Temas iconográficos e suas fontes» publicado no volume dedicado à *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, do seu *Corpus da Azulejaria Portuguesa*³, pelo destaque da sua associação a alguns núcleos da produção azulejar setecentista de Coimbra, em particular os painéis azulejares da escadaria nobre do Solar dos Condes de Anadia (Pais do Amaral) em Mangualde. Reconhece figurações inspiradas nas gravuras da *Venaria Reale*, e alude ainda aos painéis outrora colocados no pátio do Museu Machado de Castro⁴,

² SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª Edição Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2010 (1ª Edição, 1979), p. 172, nota 458.

³ *Ibidem*, p. 45.

⁴ Segundo o mesmo autor provenientes da Quinta da Conraria (Castelo Viegas, Coimbra). *Idem*, 45.

bem como a azulejos observados no pátio dos *Gerai*s no Paço das Escolas⁵, para os quais indica uma cronologia para cerca de 1745⁶.

A confirmação da especial incidência daquela fonte gráfica nos azulejos saídos do centro conimbricense verifica-se na identificação de outros núcleos para além dos mencionados por Santos Simões, caso do revestimento do claustro superior da Sé do Porto (1733-1734), obra do mestre azulejador António Vital Riffarto (1700-atv.1740) produzida em Coimbra, do revestimento dos espaldares dos bancos que rodeiam a fonte do claustro do Convento de Santa Joana em Aveiro (autor desconhecido), e de painéis pertencentes à coleção do Museu Nacional do Azulejo associados à produção coimbrã, recentemente revelados⁷. Notámos também a sua utilização nos núcleos lisboetas do Palácio Duque de Lafões (painéis da escadaria atribuídos ao pintor Gabriel del Barco⁸), Palácio do Marquês de Tancos (*Sala das Damas*, início do século XVIII), Palácio dos Condes de Óbidos (*Sala de Diana*, ca.1720, atribuídos ao Mestre PMP⁹) e do Palácio Marquês de Olhão (*Sala dos Retratos*, ca.1713-1724, Mestre PMP-Bartolomeu Antunes-Domingos Duarte¹⁰). Tanto para o centro conimbricense como para o lisboeta, a utilização das ilustrações do livro seiscentista piemontês verifica-se em especial como suporte à iconografia de Diana (a Ártemis grega) em azulejo, e é também constatado o seu recurso para certas figurações do tipo equestre áulico.

Este caso específico testemunha o recurso a estampas de uma obra com íntima ligação aos Sabóias, família com a qual Portugal manteve

⁵ Dos azulejos atualmente subsistentes no pátio dos *Gerai*s do Paço das Escolas, correspondentes no piso 0 a composições de vasos floridos – datados de 1701-1702, da olaria de Agostinho de Paiva (atv.1695-†1734) e assentados por José de Góis (atv.1696-†1731) (CORREIA, Vergílio – *Obras*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1946, vol. 1, p.144; SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbrão (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [s. n.], 2013, vol. 1, pp. 214-215) – e no piso -1 a painéis figurativos de temática profana, insistentes em cenas de costumes, caça e paisagens – datados entre as décadas de 1770-1780, produção atribuível à Fabrica de Telha da Universidade (atv. 1773-1779)/ Salvador de Sousa Carvalho (ca.1727-†1810) (*Ibidem*, vol. 1, pp. 299-338; 2, 29-53) – não reconhecemos a influência das estampas da *Venaria Reale* nas figurações representadas.

⁶ SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, p. 45.

⁷ Na sequência do projeto *Devolver ao Olhar*, desenvolvido pelo Museu Nacional do Azulejo.

⁸ ARRUDA, Luísa – *Caminho do Oriente – Guia do Azulejo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p.105.

⁹ MECO, José – *O azulejo em Portugal*. Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 228.

¹⁰ ARRUDA, Luísa – *Caminho do Oriente – Guia do Azulejo*, p. 76; CARVALHO, Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia de – *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias – um novo paradigma*. Lisboa: [s. n.], 2012, vol. 3, p. 951.

uma relação diplomática multiseular, ainda que recorridas com algum anacronismo em relação à data de publicação da obra (até cerca de sete décadas depois). Assim questionamo-nos sobre o seu real impacto no meio artístico português de finais de Seiscentos e primeira metade de Setecentos, quais as suas vias de penetração, e, sobretudo, de que modo se deu a partilha de reportórios entre praticantes do mesmo ofício, ora no mesmo centro produtor, ora em centros distintos da mesma realidade nacional?

2.LA VENARIA REALE, PALAZZO DI PIACERE, E DI CACCIA: SOBRE O ENQUADRAMENTO DA FONTE GRÁFICA.

Publicada em 1674, em jeito de memória descritiva da *Reggia di Venaria Reale*, pavilhão de caça mandado erigir pelo Duque Carlo Emanuele II de Sabóia a noroeste da cidade italiana de Turim, *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia* consiste na narrativa detalhada da conceção daquele complexo arquitetónico, dirigido pelo Arquiteto-Conde Amedeo di Castellamonte¹¹, e faz a explanação do seu programa simbólico e apologético da grandeza e magnificiência dos Sabóia, uma das famílias mais influentes da Europa da Época Moderna.

Iniciado em finais da década de 1650, com o decurso das obras a acontecer entre 1658 e 1679, o monumento arquitetónico piemontês da *Venaria Reale* ultrapassa a sua função de infraestrutura de apoio às práticas venatórias para se assumir como memorial evocativo de Carlo Emanuele II e da sua família. Financiado em boa parte pelo investimento pessoal do Duque de Sabóia, que começou por adaptar um velho castelo a pavilhão de caça, transforma-se posteriormente num projeto sumptuário que incorpora o planeamento do burgo próximo ao complexo ducal (no espaço periurbano de Turim), o vasto jardim da *Reggia di Diana*, equipamentos e aposentos complementares, bem como todos os pormenores decorativos no exterior e interiores. O projeto testemunha as relações próximas da corte italiana

¹¹ Filho de Carlo di Castellamonte, arquiteto de Carlo Emanuele I, Amedeo di Castellamonte foi engenheiro militar e arquiteto. Pai e filho trabalharam juntos na reforma e decoração da *Villa Valentino*, a sul de Turim. Engenheiro-Duque em 1639, duque-arquiteto em 1646, superintendente geral das *Fabriche e Fortificazioni* em 1659, conselheiro de estado em 1666, engenheiro-chefe da coroa após 1678 Amedeo teve uma longa carreira ao serviço da Regente Cristina, Carlo Emanuele II e da Regente Giovanna Battista (viúva de Carlo Emanuele II). Ocupou-se com as principais fortificações do Piemonte e de Sabóia, bem como de outros redutos estratégicos do ducado. POLLAK, Martha D. – *Turin 1564-1680: Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, pp. 167-168.

com a corte francesa, e espelha a influência exercida pela corte de Luís XIV na prática artística italiana, numa amálgama de estilos que havia de resultar no denominado *estilo piemontês*¹².

A edição impressa em causa sobre aquele complexo é dedicada à Duquesa D. Maria Giovanna Battista de Saboia-Nemours (1644-1724), que casa em 1665 com Carlo Emanuele II (1634-1675), Duque de Sabóia, após a morte da sua primeira mulher, D. Francisca Madalena d'Orléans (1648-1664). A descendência da famosa amante de Henrique II de França, Diana de Poitiers, sai reforçada na gravura de abertura da obra, ao surgir D. Maria Giovanna Battista representada como Diana, intitulada na dedicatória *Diana non favolosa della regal venaria*¹³. A ligação à deusa da caça no programa ideológico do complexo ultrapassa contudo este último aspeto, assim como a sua natural associação à função venatória da infraestrutura, numa lógica associada ao culto da caça exacerbado pela corte de Carlo Emanuele II, como procuraremos elucidar no ponto seguinte.

Sob a forma clássica da exegese arquitetónica, o texto oferece um diálogo ficcionado entre o Arquitecto-Conde Amedeo di Castellamonte (*Conte*), autor do projeto, e o famoso arquiteto romano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) (*Cavagliere*), como que a reviver a sua passagem por Turim a caminho de Paris, em 1665¹⁴. Na conversa entre os dois interlocutores, os conteúdos vão desde a interpretação do desenho urbano aos divertimentos da corte e à importância do patrocínio na prática arquitetónica. Sempre presente é o paralelo e a assimilação entre as práticas venatórias, as práticas bélicas, e a virtude civil, na linha do pensamento clássico de Xenofonte (*Sobre a caça*, 391-390 a.C.) em que a caça é atividade preparatória da guerra e da virtude civil¹⁵. Mais do que uma simples atividade lúdica, as práticas venatórias são entendidas no contexto das mentalidades do Barroco como prefiguração ritualizada da guerra, com um cerimonial complexo no qual

¹² MACDOUGALL, Elisabeth Blair – *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Washington D. C.: Harvard University, 1994, pp. 146-147.

¹³ «A Madama Reale Maria Giovanna Battista Duchessa di Savoia. Diana non Favolosa della Regal Venaria.» CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia, Re di Cipro designato, et descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte. L'anno 1672*. (nesta edição, gravura aberta por Tasnière sobre desenho de Baroncello). Torino: per Bartolomeo Zapatta, 1674.

¹⁴ POLLAK, Martha D. – *Turin 1564-1680: Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital...* p. 167.

¹⁵ SQUAROTTI, Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesauero. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*. In <https://unito.academia.edu/GiovanniBarberiSquarotti> (2014.03.24; 16h), p.4.

a corte se exhibe no seu esplendor máximo. Este princípio da associação entre a caça e a guerra rege a conceção de todo o complexo, tal como é explícito numa epígrafe colocada no portal principal de entrada, criada por Emanuelle Tesauro (1592-1675), literato ao serviço da corte piemontesa, figura na qual reside a chave de descodificação de todo o programa imagético da *Venaria*:

«LA VENARIA REALE /

Questo à un Genio Guerrier gradito hostello/ delle Caccie Regali / Fondò il secondo Carlo Emanuelo / per avezzar gli strali / Della Dea delle Caccie à quei di Marte, / che la Caccia, e la Guerra è un'istess' arte»¹⁶.

Mais do que simples descrições, na iniciativa editorial de Castellamonte são dadas com grande pormenor explicações¹⁷ sobre o seu projeto arquitetónico, e o texto é ilustrado com gravuras maioritariamente compiladas no final da obra. O compêndio de imagens começa por se apresentar em função do texto, com gravuras de Georges Tasnière (1632-†1704), sobre desenhos de Giovanni Francesco Baroncelli (atv.1672-†1694), incidentes sobretudo em representações associadas à descrição geral do complexo: desde o burgo da *Venaria Reale* idealizada pelo Arquitecto-Conde, à planta, cortes e alçados da nova Igreja da Virgem Maria, panorâmicas e plantas sobre o complexo ducal da *Venaria Reale*, com os vários *cortile* ou o palácio *Reggia di Diana*, e ainda exemplos de esculturas da fachada do palácio, a planimetria e estruturas de equipamentos dos seus jardins, povoados de elementos escultóricos, templetas, fontes e jogos de água, com alguns exemplos em detalhe.

Acabado o texto, segue-se uma coletânea de estampas intitulada «*Architettura et Ornamenti della Sala del Palazzo della Venaria Reale Reggia di Diana; descritti nell' antecedente relazione al foglio 23 e seguenti.*», dedicada à reprodução das várias representações pictóricas presentes no *gran salone* (salão principal) da *Reggia di Diana* [Fig.1], sala de planta retangular, coração de todo o projeto arquitetónico de Castellamonte, as quais são alvo de uma explicação detalhada no texto.

As gravuras abertas igualmente por Georges Tasnière, e desenhadas por Giovan Battista Brambilla (atv.1674), foram realizadas sobre obras de diversos pintores, representados quer no ciclo da gesta de Diana – pinturas de Jan Miel (atv.1599-1664) – quer nos retratos equestres – de

¹⁶ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 8.

¹⁷ FAVARO, Sara (Coord.) – *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea. Catalogo*. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007, pp. 128-129.

Charles Dauphin (ca. 1615/1620-1677), entre outros – ou nas panorâmicas venatórias – também de Jan Miel.

Concebido como espaço cénico de sumptuosas receções, festas e bailes, o *gran salone* da *Reggia di Diana*, incorpora um conjunto decorativo encaminhado para uma complexa simbólica de representação, que funde a função venatória do edifício com a função memorial, com os alçados organizados em três registos principais.

Por entre estuques decorativos, num primeiro registo, são projetadas panorâmicas de atividades de caça, e num segundo registo grandes cenas alusivas ao retrato de uma corte jovem e simultaneamente sob forte influência do poder feminino. São colocadas em evidência as figuras de cúpula do Ducado de Sabóia e seus familiares diretos, numa opção pelo retrato equestre em ambiência venatória. Como corolário da estrutura decorativa, ao nível do teto abobadado, representações alegóricas em pintura mural, da autoria de Jan Miel (de ca. 1661-1663), dedicam-se à gesta de Diana, divindade clássica protetora da natureza e dos animais, regente do reino da caça, e protetora do género feminino, numa metáfora moral da vivência laica/ civil.

Em redor do fresco central, com a cena de *Júpiter entrega a Diana o governo dos Bosques*, estrutura-se um diálogo entre emblemas venatórios e cenas da história da deusa da caça incluídas nos medalhões localizados na restante área da abóboda, povoada por meninos, mascarões e guirlandas em estuque. Estas pinturas surgem acompanhadas por aforismos, condicionadas também, tal como aponta Castellamonte¹⁸, pelas diretivas iconográficas propostas por Emanuele Tesauro, humanista e escritor da corte dos Sabóias, atrás mencionado. A importância deste ciclo é valorizada por Castellamonte, pela opção de divulgar através da estampa nove quadros mitológicos [Tab. 1], os quais mantêm fielmente o seu carácter alegórico pela reprodução dos motes latinos.

São também copiadas em estampas dez das doze grandes telas com os retratos equestres de vários membros dos Sabóias [Tab. 2], conjunto pictórico da autoria de diferentes artistas ativos na corte piemontesa, realizados entre 1658 e 1663, originalmente numa disposição que partia do

¹⁸ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 8.

retrato de Carlo Emanuele II e sua mãe Cristina de França, enquadradas por estuques com troféus de caça sustentados por ermes e sátiros.

TABELA 1 – GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE COM A GESTA DE DIANA a partir das pinturas de Jan Miel (atv.1599-1664) no grande salão da *Reggia di Diana* na *Venaria Reale*

REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA (indicação de Castellamonte de acordo com Emanuele Tesauro em <i>Inscriptiones</i>)	LEGENDA/ MOTE
Júpiter entrega a Diana o governo dos bosques	<i>Delle caccie ti dono il sommo impero</i>
A punição de Calisto [Fig.2]	<i>Calisto punita / O non prometti o non mancar di fede</i>
A punição de Actéon [Fig.3] (A Metamorfose de Actéon)	<i>Atteone punito / Can uvol troppo veder vede il suo male</i>
A Libertação de Britomártis [Fig.4]	<i>Britomarte liberata / Á chi al nume é fedel fedele é il nume</i>
Morte da mulher fenícia de Sidão, filha de Áribas, serva de Ctésio	<i>Rubatrice di Diana Affogata / Folle ruba le tazze e beve il mare</i>
Duelo de Diana e Juno	<i>Diana e Giunone duellano / Chi vuole chi non vuole chi sta vedendo</i>
Diana mata o leão faminto no ataque a Baco adormecido [Fig.6]	<i>Soccorre anco al nimico un cor gentile</i>
Ampelo caindo do touro	<i>Ampelo precipitato dal Toro / Cio che mi fa superbo e il mio castigo</i>
Captura do tigre feroz com o auxílio de Opis nos Bosques da Arménia	<i>Piu che la forza un bell Inganno é in pregio</i>

TABELA 2 – GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE COM OS RETRATOS EQUESTRES DOS SABÓIAS

a partir das pinturas de vários autores no grande salão da *Reggia di Diana* na *Venaria Reale*

PROTAGONISTAS	LEGENDA	AUTOR (pintor)
Carlo Emanuele II, Duque de Sabóia; Cristina de França (Maria Cristina de Bourbon, sua mãe), Duquesa de Sabóia	<i>Carlo Em. II Duca di Savoia . Christina di Francia Duchessa di Savoia</i>	Balthasar Mathieu
Francisca de Valoys, Duquesa de Sabóia; Maria Joana Battista de Sabóia, Duquesa de Sabóia (consortes) [Fig.8]	<i>Francesca di Valoys Duchessa di Savoia . Maria Gioanna Battista di Savoia Duchessa di Savoia</i>	Charles Dauphin
A princesa Ludovica Maria de Sabóia (irmã de Carlo Emanuele II); Francisca Maria Cacherana, Condessa de Bagnasco	<i>La principessa Ludovica Maria di Savoia . Francesca Maria Cacherana Contessa di Bagnasco</i>	Charles Dauphin
Margarida de Sabóia, Duquesa de Parma (irmã de Carlo Emanuele II); Margarida de Marete di Loicey Condessa de Villafatetto	<i>Margherita di Savoia Duchessa di Parma . Margherita di Marete di Loicey Contessa di Villafatetto</i>	Esprit Grandjean

TABELA 2 – GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE COM OS RETRATOS EQUESTRES DOS SABÓIASa partir das pinturas de vários autores no grande salão da *Reggia di Diana* na *Venaria Reale*

PROTAGONISTAS	LEGENDA	AUTOR (pintor)
Henriqueta Adelaide de Sabóia, Duquesa eleitoral da Baviera (irmã de Carlo Emanuele II); Fernando Maria Duque eleitor da Baviera	<i>Henrieta Adelaide di Savoia Duchessa elettorale di Baviera . Ferdinando Maria Elettore e Duca di Baviera</i>	Jan Miel
Isabel Maria Francisca de Sabóia Rainha de Portugal; Giovanna Francesca d'Estrade	<i>Elisabetta Maria Francesca di Savoia Regina di Portogallo Gio: Francesca d'Estrade</i>	Giorgio Sandri Trotti di Mombasiglio
Cristina de Fleury, Marquesa de S. Giorgio (<i>La Fiorita</i> , dama de honor da Duquesa de Sabóia); Emanuele Felisberto de Saboia (o <i>mudo</i>), Príncipe de Carignano	<i>Cristina di Fleury March. Di S. Giorgio. Em. Filiberto di Savoia Principe di Carignano</i>	Charles Dauphin
Claudia Margarida Scaglia di Ver-rua, Marquesa de Marro; Ludovica Maia S. Martino d'Aglié, Marquesa de S. Mauritio	<i>Claudia Margherita Scaglia di Verrua Marchesa del Marro . Ludovica Maia S. Martino d'Aglié Marchesa di S. Mauritio</i>	Bartolomeo Caravoglia
Catarina Isnarda Marquesa de Caluso; Delibera Elionora S. Martino di Paretta, Marquesa de Rodi	<i>Caterina Isnarda March. Di Caluso . Delibera Eleonora S. Martino di Paretta March. Di Rodi</i>	Balthasar Mathieu
Catarina Inês Provana, Condessa de Rivalta; Francisca de Lucinge de Noyer	<i>Caterina Agnese Provana Contessa di Rivalta . Francesca de Lucinge de Noyer</i>	Giorgio Sandri Trotti di Mombasiglio

[Fig.9]

De igual modo, das dez pinturas centradas no tema da prática venatória, nas *seis maneiras de caçar os diversos animais*¹⁹, datadas de 1658, da autoria do artista flamengo Jan Miel (1599-1663), Castellamonte reproduz nove através das gravuras de Tasnière [Tab. 3]. É clara a especial evidência dada à *caça ao cervo*, animal que constitui um dos símbolos de Diana, considerado preza nobre por excelência da arte venatória.

¹⁹ «[...] sono dipinte le sei maniere di Caccie di diversi Animali, nelle quali soul' esercitarsi S.A.R., come del Cervo, dell'Orso, del Cinghiale, del Lupo, della Volpe, e del Lepre [...]». CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 31.

TABELA 3 – GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE COM CENAS DE CAÇA a partir das pinturas de Jan Miel (atv.1599-1664) no grande salão da *Reggia di Diana* na *Venaria Reale***TEMA VENATÓRIO***Caccia del Cervo* (Caça ao Veado)

Morte del Cervo (Morte do Veado)

Caccia dell'Orso (Caça ao Urso)*Caccia del Cinghiale* (Caça ao Javali)*Caccia della Volpe* (Caça à Raposa)*Caccia della Lepre* (Caça à lebre)*L'andar al bosco* (O movimento na floresta)*L'Assemblea* (A assembleia)*Il Lasciar correre* (O deixar correr)

A edição de Castellamonte terá chegado a Portugal, com grande probabilidade²⁰, por via de D. Maria Francisca Luísa Isabel de Saboia (1646-1683)²¹, consorte de D. Pedro II (1648-1706) desde 1668. Segunda filha de Carlos Amadeu de Saboia (1624-1652) e de Isabel de Vendôme, ou de Nemours, era irmã da própria Duquesa de Saboia-Nemours, D. Maria Giovanna Battista, evocada na dedicatória da obra, como referimos atrás. A ligação entre as duas irmãs permaneceu estreita: a título de exemplo, destacamos que quatro anos depois da publicação da obra, entre 1678 e 1682, Portugal e Sabóia, através do apoio claro das duas irmãs, e bênção refreada de Luís XIV, discutiam e saudavam a futura celebração do casamento entre os seus filhos, Vitor Amadeo II, Duque de Sabóia, e D. Isabel Luísa Josefa, princesa de Portugal, sua prima, projeto que contudo não viria a ser consumado, na sequência da quebra do acordo matrimonial²².

²⁰ Não se conhece a sua biblioteca. BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond, 2011 – Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683). In BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond; BRAGA, Paulo Drumond – *Duas Rainhas em Tempo de Novos Equilíbrios Europeus. Maria Francisca Isabel de Saboia. Maria Sofia Isabel de Neuburg*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, p.151.

²¹ Como consequência das relações diplomáticas entre a corte portuguesa e Luís XIV de França, D. Maria Francisca Isabel de Sabóia casa em 1666 por procuração com D. Afonso VI, e chega a Portugal no mesmo ano. Alia-se ao seu cunhado D. Pedro de modo a obrigar o rei a abdicar, facto que acontece em 1667. Pede a anulação do casamento com Afonso VI, e obtém a extinção do vínculo matrimonial por bula papal, ao alegar a impotência do marido para a consumação do matrimónio. Casa depois com D. Pedro II em 1668, e durante a regência de D. Pedro, entre 1668 e 1683, usou o título de Princesa, e volta a ser rainha após a morte de Afonso VI em 1683. Em 1669 dá à luz a infanta Isabel Luísa Josefa de Bragança, de saúde frágil, a qual vem a falecer com apenas 21 anos. D. Maria Francisca viria a falecer em 1683, três meses após a morte do primeiro marido.

²² BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond – D. Maria Francisca Isabel de Sabóia (1646-1683), Rainha de Portugal. In LOPES, Maria Antónia; RAVIOLA, Blythe Alice (Coord.) – *Portugal e*

É conhecida a ação mecenática de D. Maria Francisca Isabel de Saboia, principal promotora das artes nos reinados de D. Afonso VI e D. Pedro II, a quem se vincula a introdução de modelos franceses no panorama artístico nacional²³. Teve papel ativo no enriquecimento de vários espaços religiosos, sobretudo no plano monástico-conventual, com destaque para as casas de jesuítas, franciscanos e oratorianos. Vejam-se as suas ações de instituição e proteção de várias casas religiosas: fundação do Convento do Santo Crucifixo, ou das Francesinhas (1667), onde foi sepultada; proteção do Recolhimento da Rainha Santa Isabel no Porto (a partir de 1779), para onde ofereceu «a imagem da dita santa para se colocar na capela-mor da sua igreja»²⁴; a Capela de N^{ra} Sr^a da Conceição na igreja da Casa do Noviciado da Companhia de Jesus da Cotovia (onde se mandou sepultar provisoriamente²⁵), entre outros exemplos.

D. Maria Francisca Isabel apreciadora das artes – estão documentadas obras de pintura, escultura²⁶ e revestimentos marmóreos sob o seu patrocínio²⁷ – terá certamente apreciado a edição de Castellamonte, não só pela ligação direta à sua irmã, a qual lhe dá a conhecer uma das mais sumptuárias realizações artísticas encomendadas pelo seu cunhado Carlo Emanuele II, bem como também pelo seu apreço pela caça. Recriação por excelência da aristocracia europeia, este último facto é perceptível pelas múltiplas e frequentes notícias dadas pela *Gazette* parisiense, nas décadas de 1670 e 1680, das suas estadas em Salvaterra de Magos e Almeirim, onde se ocupava em passeios a cavalo e idas à caça com D. Pedro²⁸.

Apesar de não confirmada a via de penetração da fonte gráfica, certa é a sua utilização na azulejaria portuguesa a partir da transição do século XVII-XVIII, e durante todo o reinado de D. João V, sobretudo no que toca

o Piemonte: A Casa Real Portuguesa e os Sabóias. Nove séculos de Relações Dinásticas e Destinos Políticos (XII-XX). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 190-200.

²³ SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes – *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Lisboa: [s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. I, p.202.

²⁴ BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond – *Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683)*, p.152.

²⁵ *Idem*, p.155.

²⁶ Para além da encomenda de escultura, está também documentado que apreciava admirar os presépios exibidos nas igrejas pelo Natal. *Idem*, p. 153.

²⁷ SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes – *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*, Vol. I, p.202; BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond – *Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683)*, p.152.

²⁸ BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond – *Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683)*, pp. 144-146.

à representação de quadros mitológicos associados à gesta de Diana, e também pela sua utilização transformativa em cenas de caráter galante em ambiente venatório.

3. O CONTRIBUTO DA EDIÇÃO DE CASTELLAMONTE PARA UM NOVO ENTENDIMENTO SOBRE O SIGNIFICADO DO TEMA MITOLÓGICO DE DIANA EM CICLOS ICONOGRÁFICOS PROFANOS DA AZULEJARIA PORTUGUESA.

A temática da gesta de Diana na azulejaria portuguesa tem tido uma abordagem sumária, apenas no âmbito do impacto das estampas das *Metamorfoses* ovidianas²⁹ para as suas várias edições, sem, contudo, ter sido efetivamente verificada a escala de impacto dessas gravuras para as representações mitológicas *artemisíacas*, nunca havendo sido considerados os modelos da *Venaria Reale* de Castellamonte para essa iconografia em azulejo³⁰, proposta que agora oferecemos.

A constatação de uma parcial desvinculação à obra de Ovídio, a qual parece total no que toca à influência das estampas das várias edições ilustradas das *Metamorfoses*, obriga a uma revisão do sentido iconológico das representações de Diana, verificadas na azulejaria portuguesa maioritariamente em contexto civil. É através da edição de Castellamonte que se afiguram muito mais claras, e nitidamente vinculadas a um discurso propedêutico e moralizante sobre a vida humana e civil, e em particular centrado na figura do *príncipeps*, totalmente por culpa de Emanuele Tesauro, o mentor do sentido simbólico de toda a componente decorativa do projeto

²⁹ CORREIA, Ana Paula Rebelo – Palácios, Azulejos e Metamorfoses. *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses. Nº 36 / 37 (1998/1999), pp. 179-210; CORREIA, Ana Paula Rebelo – Questões de iconografia e fontes de inspiração. As “Metamorfoses” de Ovídio e a “Eneida” de Virgílio. In FERREIRA-ALVES, Natália (Coord.) – *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 81-86; CORREIA, Ana Paula Rebelo – *Histoires en Azulejos: Miroir et mémoire de la gravure européenne. Azulejos barroques à thème mythologique dans l’architecture civile de Lisbonne. Iconographie et sources d’inspiratio*. Tese de Doutoramento apresentada ao Département d’Archéologie et d’Histoire de L’Art – Faculté de Philosophie et Lettres – Université Catholique de Louvain. Louvain: [Ed.Autor, policop.], 2005, 2 volumes; CORREIA, Ana Paula Rebelo – As Metamorfoses de Ovídio na azulejaria barroca portuguesa In NASCIMENTO, A. Aires; PIMENTEL, Maria Cristina (Coord.) – *Ovídio: exílio e poesia. Actas do Colóquio no bimilenário da “relegatio”*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2008, pp. 127-158.

³⁰ Salvo a breve referência de Santos Simões para os dois painéis da escadaria nobre (*A Libertação de Britomartis; Punição de Ácteon*) do Solar dos Pais do Amaral em Mangualde.

da *Venaria Reale*, o qual redefine o sentido mais profundo da temática da gesta de Diana.

Escritor fecundo, historiógrafo, tratadista literário, poeta, dramaturgo, Emanuele Tesauro foi Cavaleiro da Grã-Cruz dos Santos Maurício e Lázaro, membro da Companhia de Jesus com apenas vinte anos, a qual deixa após vinte e quatro anos, por desentendimentos, e padre secular ao serviço dos príncipes de Sabóia-Carignano. Reuniu grande fama à época na cultura europeia, sobretudo pelo sucesso da sua obra mais célebre, *Il Canocchiale Aristotelico* (1654), muito apreciada também pelos literatos portugueses. Torna-se um clássico no século XVIII, e influencia o tratado *Nova Arte de Conceitos* de Francisco Leitão Ferreira (1667-1735), publicado em dois volumes em 1718 e 1721³¹. Entre os conteúdos do *Canocchiane* está um tratado sobre a *Arte Simbólica*, ou seja, sobre a arte figurativa e representativa, em jeito de doutrina estética, sendo claro o interesse por todos os géneros artísticos³².

É Tesauro o grande responsável pelo aparato do efémero na celebração dos vários eventos promovidos pelos Sabóias (festas nupciais, nascimentos e exéquias fúnebres), e também pela idealização dos ciclos decorativos para as residências ducais. Deste modo, e tal como é referido no diálogo de Castellamonte, todas as inscrições, motes e legendas da *Venaria Reale* são invenções poéticas e morais compostas por Tesauro «*con le quali hà dato lo spirito à questi muti corpi di scolture, e di pitture*»³³.

Na obra *Inscriptiones*³⁴, da sua autoria, editada em Turim em 1666, surge a descrição do programa concebido para a grande sala da *Reggia di Venaria*³⁵, elementos que muito esclarecem o seu sentido iconológico. A gesta mítica da deusa da caça é oferecida como exemplo de vida humana e civil, pelos seus ensinamentos exemplares. Deste modo, Tesauro procedeu à moralização do mito e à sua transfiguração alegórica: a dinastia de príncipes caçadores e guerreiros virtuosos dos Sabóias é identificada pela representação de si, do seu brilho e da sua ideologia, com a representação dos mitos venatórios de Diana³⁶.

³¹ SINGER, Maria Cavalloro – Dois teorizadores do Barroco: Emanuele Tesauro e Francisco Leitão Ferreira. *Estudos italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto Italiano di Cultura in Portugallo, D.L. Nº 40-41-42 (1980), pp. 410, 412.

³² *Idem*, p. 414.

³³ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 8.

³⁴ *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera & diligentia*.

³⁵ SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesauro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, p. 3.

³⁶ *Ibidem*, p. 4.

Sob a função moralizante do ciclo, a opção da inclusão de motes a acompanhar as várias representações mitológicas assume-se como parte integrante do aparato, uma vez que esses auxiliam a interpretação do mito naquele contexto específico. O facto de surgirem em italiano e não em latim reforça o princípio da clareza do discurso (contra a opacidade do latim da erudição classicista), e ilustra um verdadeiro tratado moral e civil, constituído pela associação simultânea de imagens e motes³⁷.

No espaço do *gran salone* da *Reggia di Diana* revela-se intencional a correspondência entre o suporte arquitetónico e o esquema iconográfico de disposição dos quadros mitológicos e eruditos. Juntamente com os princípios de simetria e dependência, e a hierarquia implícita dos espaços, Tesauro utiliza a disposição dos ambientes como estrutura ideal para organizar e classificar o catálogo de mitos e histórias exemplares que integram o projeto iconográfico. O ponto fulcral da *Reggia* é a grande sala central, e em seu redor ficam quatro grupos de aposentos: as duas câmaras régias de aparato, à direita e à esquerda do salão central; quatro câmaras angulares; os aposentos de D. Maria Cristina de Bourbon e da sua filha Ludovica (irmã de Carlo Emanuele II); e duas divisões ovais a norte, de ligação entre os dois aposentos. Em função desta subdivisão do espaço corresponde a distribuição dos mitos e restantes figurações, circular em torno da cena central de *Júpiter entrega a Diana o governo dos bosques*³⁸.

A história da gesta de Diana detém um simbolismo ambivalente, ora toma a sua figura como *caçadora casta*, modelo de virtude e castidade, ora como justiceira punitiva na reposição da ordem e respeito pelo poder das divindades do Olimpo.

Na sua faceta punitiva, reúne especial favoritismo a *Metamorfose de Actéon*, cuja morte atroz resulta de ter olhado os corpos nus de Diana e suas ninfas no banho, o qual é punido pela divindade com a sua transformação em cervídeo, alvo fácil de predadores. Outro exemplo é o mito arcádico de Calisto, em que Diana pune a ninfa por esta não ter guardado a virgindade, pela sua transformação em urso, a propósito do seu envolvimento com Zeus (sob a forma de Apolo), do qual nasce Arcade, situação denunciada quando Calisto se despia durante o banho numa fonte acompanhada por Diana e as suas companheiras³⁹. Outros casos de punição associados à

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 4-5

³⁹ Numa outra versão, a metamorfose de Calisto em urso deveu-se a uma precaução de Zeus, o qual disfarça a sua amante, contudo, Hera vinga a traição ao convencer Artemis a aniquilá-la com uma flecha. Ainda numa outra, Artemis simplesmente decide matá-la por não guardar a

valoração da virgindade são o da proteção de Diana e Apolo face à ameaça do gigante Tício em querer violar a sua mãe Leto, o qual é crivado de flechas até à morte⁴⁰, ou de Oríon aniquilado por Diana na sequência de este a tentar possuir pela força, pelo que envia um escorpião para o morder no calcanhar, de acordo com a versão mais célebre, ou, numa outra versão, pela violação da virgem hiperbórea Ópis, serva da deusa dos bosques⁴¹.

No ciclo do *gran salone* da *Reggia* da *Venaria Reale*, apesar de prevalecer a faceta de Diana punitiva, que repõe a justiça e ordem moral – caso das punições de Calisto [**Fig.2**], Actéon [**Fig.3**], Ampelo, ou da mulher fenícia de Sidão – incluem-se também quadros alusivos à sua postura de generosidade e clemência para quem lhe é fiel ou até para com inimigos – *A Libertação de Britomarte* [**Fig.4**], *Diana mata o leão no ataque a Baco adormecido* [**Fig.6**] – e ainda cenas respeitantes à versatilidade que demonstra tanto pela força como pela sagacidade – *Captura do tigre arménio com a fiel Opi* –, ou na tenacidade de defender a sua proteção e esfera de influência – *Combate contra Juno*. Em suma, através destes quadros alegóricos evocam-se as virtudes e prerrogativas incumbentes ao bom príncipe e ao bom soberano: Tesouro parece querer destacar a faceta de Diana casta enquanto emblema da virtude e do mais absoluto rigor moral⁴².

Acerca da construção da lenda mitológica de Diana, importa referir que surge em diversas fontes literárias, com maior visibilidade, para além dos clássicos homéricos, *As Metamorfoses* de Ovídio, já mencionadas. Outras compilações mitográficas, manuais, tratados ou dicionários, explanaram sobre os atributos e lendas desta e das outras divindades clássicas, são exemplos obras como a *De natura deorum* (ca.45 a.C.) de Cícero, a *Genealogia Deorum Gentilium* (1360) de Giovanni Boccaccio, ou os tratados *De deis gentium varia et multiplex historia* (1548) de Lílio Gregorio Giraldi, *Mythologiae sive explicationum fabularum* (1551) de Natale Conti, ou *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* (1556) de Vincenzo Cartari.

Das dez representações iconográficas associadas à gesta de Diana no ciclo pictórico de Jan Miel do *gran salone* da *Reggia* da *Venaria Reale*, apenas duas radicam na fábula ovidiana, as quais funcionam como interpretações alegóricas de tom moralizante, caso da *Punição de Calisto* (*Metamorfoses*

castidade. GRIMAL, Pierre – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5ª ed.. Lisboa: Difel, 2009, p.72.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 447.

⁴¹ *Ibidem*, p. 342.

⁴² SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesouro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, pp. 6, 15.

II, 409 e seg.) e da *Punição de Actéon (Metamorfoses III, 131 e seg.)*⁴³. As restantes são derivações de narrativas de origem heterogénea.

Provavelmente da *Mythologiae* de Natale Conti, ou de semelhante fonte manualística, deriva a versão do mito de Britomártis – a Dictina, «a jovem da rede»⁴⁴ – em que a ninfa caçadora fica presa numa rede, posteriormente salva por Diana no eminente ataque de uma besta, pelo que faz votos de lhe consagrar um templo⁴⁵.

Das fontes homéricas derivam duas cenas do ciclo. A cena da *morte da mulher fenícia de Sidão, filha de Áribas, serva de Ctésio* é narrada no âmbito da história de Eumeu na Odisseia (*Odisseia*, XV, 403-484), enquanto que o confronto entre Artemis (Diana) e Hera (Juno) – uma a favor e a outra contra Tróia – é descrita na *Ilíada (Ilíada, XXI, 470-496)*⁴⁶.

A cena da *morte de Ampelo*, companheiro de Dionísio, é narrada pelo poeta épico grego Nono de Panópolis na sua *Dionysiaca (Dionysiaca, X, 175 – 430; XI; XII, 1 – 117)*, e respeita à sua punição pela queda fatal num precipício a partir de um touro bravo que ostensivamente havia montado, numa atitude desafiadora de Diana, que enfurecida desencadeia o castigo do jovem ao provocar a picada do tábano de Ate no bovino⁴⁷.

Quanto ao episódio do providencial salvamento de Baco pela sua opositora (por contraste com o deus da embriaguez, Diana é patrona da castidade e do rigor), a qual mata o leão faminto que se preparava para o atacar quando este descansava junto a um pé de videira⁴⁸, apenas se vê esclarecido nas *Inscriptiones* de Tesouro. A mesma ausência de menção nas fontes antigas verifica-se com a cena de *Diana e Opis capturam um tigre com uma rede*⁴⁹.

Os discursos sobre a educação do príncipe na época moderna, com ênfase nas qualidades necessárias ao bom governante, têm como modelo

⁴³ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, pp. 26-27.

⁴⁴ GRIMAL, Pierre – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, p. 63.

⁴⁵ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 27; SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesouro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, p. 11.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 28.

⁴⁹ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p.28; SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesouro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, p. 12.

as fontes humanistas, que destacam a ideia de um governante justo e misericordioso. Tal como era comum nos discursos de autorrepresentação que a corte fazia (por exemplo, cerimónias de casamento, sermões de exéquias), o discurso de carácter áulico relativo à educação dos príncipes, ou melhor, sobre a natureza do poder, remetia para a autoridade da tradição clássica e aristotélica, e evidenciava as virtudes da justiça, da prudência, da misericórdia, como consequência de uma reflexão sobre as características de uma boa governação.

Neste âmbito, a mensagem ideológica do ciclo da gesta de Diana deve ser lida, na analogia identificada com Diana *a caçadora*, e tal como testemunha o exemplo do ciclo pictórico divulgado pelas estampas da edição de Castellamonte, à imagem da mensagem do principado e da corte dos Sabóias: a apologia da ética civil e política da conceção de poder, e da representação da autoridade soberana, pela cultura dos valores da justiça, sensatez e compaixão⁵⁰.

Não será pois estranha a eleição da narrativa da gesta de Diana para algumas encomendas azulejares realizadas pela clientela aristocrática portuguesa a partir dos finais do século XVII e durante a primeira metade do século XVIII. Verificamos que tanto a nobreza na esfera da corte, como o poder eclesiástico, irão eleger o tema nas suas campanhas de reformação e beneficiação sumptuária dos seus espaços de representação.

A crescente ligação da aristocracia portuguesa à cultura francesa e italiana, através do ambiente de corte dos reinados de D. Pedro II e D. João V, favoreceu o aumento e diversificação de modelos gráficos de suporte às práticas artísticas, oriundos dos principais polos do poder da Europa Barroca, o que permitiu a atualização e renovação dos reportórios temáticos, e possibilitou o conhecimento das realizações artísticas consumadas pela elite europeia na sua mais alta esfera. O impacto da edição de Castellamonte em Portugal, visível na assimilação das estampas que a ilustram pela azulejaria portuguesa, deve portanto ser entendida neste contexto de mimetismo da cultura artística europeia.

⁵⁰ SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesauero. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, p. 15.

4. DA GESTA DE DIANA ÀS REPRESENTAÇÕES EQUESTRES EM AMBIÊNCIA VENATÓRIA: SOBRE O IMPACTO DAS ESTAMPAS DE TASNIÈRE NA AZULEJARIA PORTUGUESA ENTRE FINAIS DE SEISCENTOS E A 1.ª METADE DE SETECENTOS

A influência da fonte gráfica em análise na azulejaria portuguesa, e em especial para a representação do tema mitológico de Diana, confirma-se na possibilidade em reconhecer a influência das estampas publicadas na edição de Amedeo di Castellamonte em obras de azulejo de distintas mãos, associadas quer ao centro lisboeta quer ao centro conimbricense, ativas até à primeira metade de Setecentos. A sua localização recai maioritariamente na arquitetura civil residencial, e surgem também dois casos na arquitetura religiosa [Tab.4].

TABELA 4 – INFLUÊNCIA DAS GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE EM NÚCLEOS AZULEJARES PORTUGUESES (FINAIS SÉC. XVII-1ª METADE SÉC. XVIII), publicadas em *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia* (1674)

TEMA/ ESTAMPA	NÚCLEO
GESTA DE DIANA: Júpiter investe Diana do reino da Caça	Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa
GESTA DE DIANA: A punição de Calisto	Palácio Duque de Lafões, Lisboa Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa Palácio Marquês de Olhão (<i>Sala dos Retratos</i>), Lisboa
GESTA DE DIANA: A punição de Actéon	Palácio Duque de Lafões, Lisboa Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa Solar dos Pais do Amaral, Mangualde (prod. coimbrã) Convento Santa Joana, Aveiro (prod. coimbrã?) Sé do Porto (claustro superior) (prod. coimbrã)
GESTA DE DIANA: A libertação de Britomártis	Palácio do Marquês de Tancos (<i>Sala das Damas</i>), Lisboa Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa Solar dos Pais do Amaral, Mangualde (prod. coimbrã) Sé do Porto (claustro superior) (prod. coimbrã)
GESTA DE DIANA: Morte da mulher fenícia de Sidão, filha de Áribas	Coleção do Museu Nacional do Azulejo (prod. coimbrã)
GESTA DE DIANA: Duelo de Diana e Juno	Palácio Duque de Lafões, Lisboa Convento Santa Joana, Aveiro (prod. coimbrã?)

TABELA 4 – INFLUÊNCIA DAS GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE EM NÚCLEOS AZULEJARES PORTUGUESES (FINAIS SÉC. XVII-1ª METADE SÉC. XVIII), publicadas em *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia* (1674)

TEMA/ ESTAMPA	NÚCLEO
GESTA DE DIANA: Diana mata o leão no ataque a Baco adormecido	Palácio Duque de Lafões, Lisboa (Diana e o leão; Baco adormecido) Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa Convento Santa Joana, Aveiro (Diana e o leão) (prod. Coimbra?) Sé do Porto (claustro superior) (prod. Coimbra)
GESTA DE DIANA: Ampelo caindo do touro	Palácio Duque de Lafões, Lisboa (figura de Ampelo)
GESTA DE DIANA: Captura do tigre arménio com auxílio de Opis	Palácio Duque de Lafões, Lisboa (Diana com a rede de captura)
ESCULTURAS DA FACHADA DA <i>REGGIA DI DIANA</i> : <i>Schiavi mori</i> .	Solar dos Pais do Amaral, Mangualde (prod. Coimbra)
RETRATOS EQUESTRES – vários (1) <i>La principessa Ludovica Maria di Savoia</i> . <i>Francesca Maria Cacherana</i> <i>Contessa di Bagnasco</i> (2) <i>Elisabetta Maria Francesca di Savoia</i> <i>Regina di Portugallo</i> <i>Gio: Francesca d'Estrade</i> (3) <i>Caterina Isnarda March. Di Caluso</i> . <i>Delibera Eleonora S. Martino di Paretta</i> <i>March. Di Rodi</i>	Solar dos Pais do Amaral, Mangualde (prod. Coimbra)
RETRATOS EQUESTRES <i>Francesca di Valoys Duchessa di Savoia</i> . <i>Maria Gioanna Battista di Savoia</i> <i>Duchessa di Savoia</i>	Coleção do Museu Nacional do Azulejo (prod. Coimbra)
RETRATOS EQUESTRES (1) <i>Caterina Agnese Provana Contessa di Rivalta</i> . <i>Francesca de Lucinge de Noyer</i> (2) <i>Francesca di Valoys Duchessa di Savoia</i> . <i>Maria Gioanna Battista di Savoia</i> <i>Duchessa di Savoia</i>	Painel proveniente do claustro superior da Sé do Porto, atualmente integrado na coleção de bens móveis da Rota do Românico (prod. Coimbra)

Para um efetivo entendimento da obra de arte, no qual não se negligencia o contexto sócio-cultural em que se concretizam as realizações artísticas, há que considerar o perfil do encomendador, quando possível. Assim, para o presente caso de estudo é evidente o seu carácter aristocrático: temos desde membros da Casa Real, Cavaleiros da Ordem de Cristo, familiares do Santo Ofício, à elite eclesiástica (membros do cabido portuense) e monástica (freiras do convento de Santa Joana, de alta linhagem).

Já Santos Simões⁵¹ havia sugerido o fornecimento, por parte do encomendador⁵², dos modelos gravados ao azulejador que realizou a obra de azulejo da escadaria nobre do Solar dos Pais do Amaral em Mangualde, datada de cerca de 1745-1750. O autor assinalou a importância das estampas da edição de Castellamonte para a conceção dos painéis que representam *escravos mouros* (os *schiavi Mori* reproduzidos na estampa respeitante às esculturas da fachada da *Reggia di Diana*) aplicados lateralmente à entrada da escadaria, das cenas mitológicas *artemisiacas* da *Metamorfose de Actéon* e da *Libertação de Britomártis*, nos muros laterais do primeiro lance, e ainda dos painéis dos lances e patamares superiores da caixa de escadas que reproduzem a parada equestre dos vários elementos da família do Duque de Sabóia, neste novo contexto desprovidas do seu carácter de retrato, as quais assumem uma preocupação mais decorativa, de simples preenchimento do espaço com uma parada de *amazonas*.

A cena da *Metamorfose de Actéon* segue com grande fidelidade a gravura com o mesmo tema divulgada na obra de Castellamonte, ainda assim mais feliz na sua adaptação ao formato triangular do painel cerâmico, ao invés da cena oposta da *Libertação de Britomártis*: os elementos principais da composição, em primeiro plano, seguem igual disposição e formas, com a devida ressalva das limitações técnicas do pintor de azulejo, o qual não esquece os objetos e pormenores acessórios, como por exemplo, o panejamento de aparato colocado em jeito de dossel sobre Diana, fiel às quebras e enlacs reproduzidas na estampa, apenas com alterações mais visíveis no fundo paisagístico, desenvolvido sobretudo à direita da composição, pelo seu tratamento livre, revelador da rudeza e ingenuidade da técnica pictórica do pintor ceramista.

No caso do Solar dos Pais do Amaral, e dos painéis que observou no pátio do Museu Machado de Castro, em Coimbra, a servir de cornija, provenientes da Quinta da Conraria nos arredores da cidade⁵³, Santos Simões propõe que os azulejadores conimbricenses se tenham servido das estampas da edição de Castellamonte para várias encomendas.

⁵¹ SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, p. 45

⁵² Recordamos que o hipotético encomendador corresponderá a Miguel Paes do Amaral, fidalgo da Casa Real, donatário da vila de Abrunhosa de Tavares e de Vila Mendo, familiar do Santo Ofício, o qual terá dado impulso decisivo na construção do edifício no século XVIII, ou então, ao seu filho Simão Paes do Amaral († 1807) responsável pelo remate da obra arquitetónica e acabamentos. ALVES, Alexandre – O Palácio dos Paes de Amaral, Condes de Anadia, em Mangualde. *Revista Beira Alta*. Viseu: Junta de Província da Beira Alta, Vol. XXXI (1972), p. 79.

⁵³ SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, pp. 45, 172 (nota 458).

Confirmamos este facto ao adicionar os exemplos do núcleo do claustro superior da Sé do Porto, encomenda do cabido portuense a António Vital Riffarto, entre 1733-1734, e dos painéis integrados na coleção do Museu Nacional do Azulejo, de proveniência desconhecida, um de ca.1725, com a representação de uma dama a cavalo acompanhada do seu escravo, que atribuímos a Manuel da Silva (atv.1703-1736), pintor ao serviço da azulejaria coimbrã através da sua colaboração com o oleiro Agostinho de Paiva, e outro alusivo à cena da *Morte da mulher fenícia de Sidão, filha de Áribas*, também de características atribuíveis à produção coimbrã.

António Vital Riffarto, artista de ascendência italiana, serviu-se das estampas de Georges Tasnière para a composição das reservas figurativas de alguns painéis aplicados nos muros da antiga varanda do Cabido portuense (*baranda por cima do claustro*), erguida sobre as arcadas do claustro da catedral. Julgamos haver grande probabilidade de terem sido os membros do Cabido a fornecer a fonte, já que a obra foi realizada em pleno período de *sede vacante* (1717-1741), em que o poder diocesano é efetivamente detido por aqueles. É assim lógica a conceção de um discurso de poder subjacente às representações iconográficas eleitas para a decoração de um espaço sob o seu exclusivo usufruto.

A incidência da temática mitológica foi já percecionada, sobretudo pelo estudo de Fausto Sanches Martins⁵⁴, o qual propõe através da leitura iconográfica dos dois grandes painéis remanescentes *in situ*⁵⁵ nas alas sul e oeste daquele claustro, uma lógica programática associada à simbologia do Quaternário (Quatro Elementos) numa extensão do que claramente se vislumbra nos painéis da sala do cartório (*ante sala do reverendo cabido*)

⁵⁴ MARTINS, Fausto Sanches – *Azulejaria Portuense: História e Iconografia*. Porto: INAPA, 2001, pp. 15-45.

⁵⁵ O revestimento azulejar aplicado no 2.º quartel do século XVIII ocuparia a totalidade das superfícies murárias numa composição à escala monumental, em silhar contínuo, de pintura monocromática a azul, a qual respeitava os ritmos da arquitetura subjacente (vãos de portas e janelas, altura dos bancos corridos na parede oeste) e arrumava as várias cenas representadas numa solução de continuidade através de uma mesma cimalha arquitetónica e um embasamento contínuo. De acordo com registos fotográficos anteriores às intervenções de restauro, realizadas pela DGEMN entre 1932 e 1940, outrora o espaço correspondia a uma varanda coberta (com toda a certeza nas alas sul e norte, e com grande probabilidade na ala oeste), com os muros das alas Norte e Este também revestidos a azulejo. O alçado Este, do lado da igreja, era vazado por grandes janelões, tal como é descrito na documentação da época e testemunham os registos fotográficos (Vd. CRUZ, António – *Os azulejos da Sé do Porto*. Porto: Edição Maranes, 1947, figura 18) e parece indiciar a configuração dos painéis presentemente à guarda da Rota do Românico, que associamos a este núcleo pelas suas características técnicas e formais. SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbrão (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*: vol. III, pp. 585-598.

dedicados às Quatro Estações e realizados ao mesmo tempo que o conjunto da varanda. Acontece que a identificação das estampas de Tasnière com as cenas respeitantes à gesta de Diana observadas no painel da parede sul, vem esclarecer com mais exatidão os temas representados.

Assim, a cena mitológica que Fausto Martins associa com a alegoria ao elemento Água, a qual segundo a sua interpretação representa *Diana matando o dragão* (Proteu⁵⁶) *sob o olhar de três sátiros*⁵⁷, respeita exatamente ao episódio da *Libertação da ninfa Britomartis*⁵⁸, numa cópia bastante aproximada à gravura respetiva de Tasnière, com algumas alterações executadas pelo pintor de azulejos [Figs.4-5]. Na composição em azulejo sobressai o gosto pela exploração dos detalhes, sobretudo ao nível das fisionomias, dos objetos e figuras acessórias e das texturas. Atente-se, por exemplo, na cópia transformativa dos faunos representados nos planos recuados: enquanto na estampa surgem representados com pouca definição (como que em grisalha), no azulejo são colocados em evidência, com alteração da escala pelo pintor de azulejos, de modo a que se aproximem mais do plano da ação principal, representados com significativo pormenor descritivo.

Do mesmo modo, há que fazer o ajustamento sobre a identificação iconográfica da segunda cena mitológica *artemisíaca*, também segundo o mesmo autor identificada como parte do painel alegórico associado ao elemento Água, que na sua ótica representa *Diana enfrentando o leão* (Proteu) *para defender Endimion adormecido*⁵⁹. Tal como esclarece Castellamonte⁶⁰, por via da teorização de Emanuele Tesauro, a cena corresponde rigorosamente a *Diana matando o leão no ataque a Baco adormecido*, iconografia que tem na figura de Baco grande paralelismo com o tipo iconográfico do pastor Endimion (através da identificação de Diana com Selene, a deusa da Lua), pelo que é compreensível a confusão. Ajuda a uma leitura equivocada o facto de o pintor de azulejo eliminar o pé de videira (atributo que ajudaria à identificação de Baco) observada na estampa [Figs.6-7].

As duas cenas da gesta de Diana eleitas para a varanda do cabido portuense vêm-se assim afastar da interpretação proposta por Fausto

⁵⁶ Segundo a narrativa homérica (*Odisseia* IV, 349 e seguintes), Proteu é uma divindade marinha a quem foi confiado o cuidado das criaturas marinhas de Posídon, com o dom da metamorfose. GRIMAL, Pierre – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, p. 398.

⁵⁷ MARTINS, Fausto Sanches – *Azulejaria Portuense*, p.41.

⁵⁸ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 27.

⁵⁹ MARTINS, Fausto Sanches – *Azulejaria Portuense*, p. 41.

⁶⁰ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 28.

Martins como quadros metafóricos evocativas do elemento Água, via que necessariamente seguiu pela sua associação ao sentido simbólico da composição da reserva figurativa central do grande painel da parede sul, onde está representado o *Cortejo de Neptuno e Anfitrite*. A elucidação da identificação iconográfica dos dois quadros da história de Diana volta a complicar a descodificação iconológica do conjunto. A nossa interpretação mais direcionada para o sentido moralizante de um *discurso de poder* – o qual alude à educação do *príncipe* (os cónegos como os príncipes), com base no paralelismo entre as práticas venatórias e as práticas de poder – parece-nos sair reforçada pelo facto de neste painel anteceder as representações mitológicas uma cena de caça radicada numa gravura de António Tempesta, da série *Cenas de Caça I* publicada por Claes Jansz Visscher em 1624, respeitante à *Caça à Avestruz*⁶¹. Neste sentido, os dois temas da gesta de Diana, alvo de metáfora por Tesouro, correspondem às virtudes da fidelidade (Britomártis jurou fidelidade a Diana após se ver salva do ataque da besta, numa situação de vulnerabilidade e impotência ao ficar presa nas redes) e misericórdia/ compaixão (Diana salva o inimigo Baco que adormecido é atacado por um leão faminto), duas das mais apreciadas facetas da boa formação do governante.

Para além das estampas associadas à gesta de Diana, Riffarto recorre a pelo menos mais duas gravuras de Georges Tasnière divulgadas pela edição de Castellamonte, correspondentes a duas telas com retratos equestres de membros da família do Duque de Sabóia. Com fé em que o grande painel presentemente à guarda da Rota do Românico⁶² correspondesse a parte do restante revestimento azulejar removido do núcleo da sé portuense, verificámos que a gravura respeitante ao retrato de *Caterina Agnese Provana Contessa di Rivalta* e de *Francesca de Lucinge de Noyer* [Fig.9] influenciou a composição do tipo galante observada nos azulejos descontextualizados. Da confrontação entre a gravura e a composição em azulejo verifica-se a reconversão da paisagem envolvente e a transposição para o suporte cerâmico das principais figuras da gravura assinalada, ao qual se acrescenta ainda a figura do arqueiro retirada da estampa respeitante ao retrato de *Francesca di Valoys Duchessa di Savoia e Maria Giovanna Battista di Savoia Duchessa di Savoia* [Fig.8], incluída na mesma série. Trata-se portanto de uma cópia transformativa que recorre

⁶¹ SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbra (1699-1801)*. *Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*, vol. 1, pp. 642-643.

⁶² Painel integrado na coleção de bens móveis da Rota do Românico: inv. RR.CIMB-DGRA.077.

a duas estampas da mesma fonte gráfica para a composição de um novo quadro figurativo⁶³.

O mesmo processo da cópia transformativa verifica-se no fragmento de painel, de proveniência desconhecida, atualmente pertencente à coleção do Museu Nacional do Azulejo. Representa uma amazona acompanhada por caçador com arco, que radica precisamente na estampa respetiva às duas consortes de Carlo Emanuele II [**Fig.8**] – Francesca de Valoys (Francesca Maddalena d'Orléans) (1648-1664), e Maria Giovanna Battista de Saboia (1644-1724)⁶⁴ – ambas como amazonas de partida para a caça. Manuel da Silva *pintor de óleos e azulejo*, artista polivalente, colaborador da olaria de Agostinho de Paiva em Coimbra, a quem atribuímos esta peça⁶⁵, terá considerado a edição de Castellamonte, ao selecionar as figuras do arqueiro e de Maria Giovanna Battista de Saboia a cavalo, numa transposição mais simplista ao nível dos pormenores descritivos da indumentária e dos adereços, sobressaindo as limitações técnicas do pintor de azulejo no que toca ao desenho. O enquadramento do plano de fundo da cena em azulejo parece ser totalmente alterado, ao serem adicionados também novos elementos não relacionados com a estampa, como o cão junto ao arqueiro, totalmente distinto do cão representado na estampa. A verificar-se a atribuição, esta peça confirma que a fonte gráfica em causa já era conhecida em Coimbra cerca de 1725, anterior portanto aos conjuntos do Solar dos Pais do Amaral e da varanda do cabido portuense no complexo da catedral.

Resta-nos ainda esclarecer a simultaneidade iconográfica, já apontada por Ana Paula Correia⁶⁶, para certos painéis ligados à história de Diana observados no Palácio dos Duques de Lafões (escadaria, vários painéis), Palácio do Marquês de Tancos (*Sala das Damas, Libertação de Britomartis*)⁶⁷, Palácio dos Condes de Óbidos (*Sala de Diana*, vários

⁶³ SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbra (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*, Vol. 1, p. 638.

⁶⁴ *Francesca di Valoys Duchessa di Savoia. Maria Giovanna Battista di Savoia Duchessa di Savoia*.

⁶⁵ Por analogia formal com os painéis da Sé de Viseu (Capela de São João Baptista, Batistério, Casa do Cabido). SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbra (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*, Vol. 1, pp. 254-255.

⁶⁶ CORREIA, Ana Paula Rebelo – Palácios, Azulejos e Metamorfoses, p. 187; CORREIA, Ana Paula Rebelo – As Metamorfoses de Ovídio na azulejaria barroca portuguesa, pp. 145-146.

⁶⁷ Edifício reformado no último quartel do século XVII por D. Luís Manuel de Távora, 4.º Conde de Atalaia, membro do Conselho de Estado e do Conselho de Guerra de D. Pedro II, capitão de cavalaria, nomeado embaixador extraordinário a Saboia. Nos primeiros anos da centúria seguinte D. João Manuel de Noronha, 6.º Conde de Atalaia, 1.º Marquês de Tancos, homem de cultura erudita, faz novas obras. CORREIA, Ana Paula Rebelo – Palácios, Azulejos e Metamorfoses, p.181.

painéis)⁶⁸ e também no Palácio do Marquês de Olhão (*Sala dos Retratos, A punição de Calisto*)⁶⁹, todos em Lisboa. Na alusão ao interesse e importância dos vários episódios da história de Diana nos azulejos da escadaria do Palácio do Duque de Lafões para o conhecimento da iconografia de temática mitológica na transição do século XVII-XVIII, a autora, ainda que desconheça a fonte gráfica, afirma que os mesmos tipos iconográficos são representados posteriormente nos revestimentos cerâmicos da *Sala de Diana* no Palácio dos Condes de Óbidos⁷⁰, e aponta o recurso a uma mesma série de estampas.

Numa perspetiva comparativa das várias cenas representadas nos diversos núcleos azulejares lisboetas, realizados em distintos momentos e por diferentes mãos, verifica-se que a apropriação da matriz gráfica pelos vários pintores de azulejo privilegia a cópia fiel das figuras protagonistas dos episódios mitológicos. Essas são inseridas em novos enquadramentos paisagísticos que conferem maior profundidade às cenas, e ajustam-se à dimensão das reservas figurativas, pela procura de uma disposição equilibrada.

As iconografias bebidas na edição de Castellamonte e plasmadas no azulejo afiguram-se nos diferentes núcleos focados, quer associados à produção azulejar lisboeta quer à coimbrã, como modelos referenciais de uma consciência individual sobre o estatuto e o papel social do aristocrata governante, ora no plano civil (núcleos em casa nobres) ora no religioso (cabido portuense, espaço monástico de Santa Joana em Aveiro). Essas narrativas aplicam-se a espaços investidos de carácter social e celebrativo onde é oportuno fixar mensagens alinhadas com a afirmação da função social do encomendador (salões nobres, escadarias de aparato).

Até 1754 habitou no palácio D. José Manuel da Câmara d'Atalaia (1686-1758), o Cardeal Patriarca de Lisboa D. José I (1754-1758), filho de D. Luís Manoel de Távora.

⁶⁸ Palácio reformado no último quartel do século XVII por D. Vasco de Mascarenhas, 1.º Conde de Óbidos, militar e administrador colonial, dando continuidade às obras o seu filho, D. Fernando Martins Mascarenhas (1643-1719), 2.º Conde Óbidos, Meirinho-mor e membro do conselho de estado, e sucessivamente D. Manuel de Assis Mascarenhas, 3.º Conde de Óbidos (1699-?), também Meirinho-mor do reino.

⁶⁹ No início de Setecentos, D. Pedro de Melo da Cunha de Mendonça e Meneses, filho de Tristão da Cunha de Mendonça, governador de Angola, vai herdar e comprar aos restantes herdeiros toda a propriedade que passa a designar como Palácio de Xabregas. ARRUDA, Luísa – *Caminho do Oriente – Guia do Azulejo*, p. 75.

⁷⁰ CORREIA, Ana Paula Rebelo – Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades Faria. *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Nº 3 (2007), p. 210.

Nesta linha, apesar da incidência temática verificada, os casos apontados representam uma pequena fração do reportório temático no conjunto de toda a produção azulejar portuguesa em Setecentos. Nesse sentido, com alguma cautela na questão da hipotética preferência pelos temas divulgados nas estampas de Tasnière por parte do pintor de azulejo – verifica-se não apenas uma, mas antes a multiplicidade de mãos a operar nos diversos núcleos aludidos – parece-nos mais viável que seja considerado antes de mais o papel do encomendador, o qual parece sobrepor-se na definição das opções programáticas eleitas, e fornece os modelos aos pintores ceramistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As estampas da edição de Castellamonte vêm enriquecer o panorama das fontes e modelos para a azulejaria portuguesa de temática mitológica, e testemunham que o conhecimento de alguma dessa iconografia, e em especial a associada à história de Diana, ultrapassa a leitura da banalização da cópia de estampas das várias edições ilustradas das *Metamorfoses* de Ovídio. Aliás, o conhecimento que a obra piemontesa terá tido no plano nacional, verificada pela sua utilização nos dois principais centros de produção azulejar do país, Lisboa e Coimbra, e em diferentes momentos (com intervalos de décadas, desde finais de seiscentos até ca.1740), excede a sua utilização para iconografias mitológicas, ao ser também utilizada em cenas de pendor galante associadas a práticas venatórias, onde se inclui a adaptação das estampas respeitantes aos retratos equestres dos elementos expoentes da família de Carlo Emanuele II, Duque de Sabóia.

O contexto de uma sociedade dominada por uma aristocracia vetusta, que faz sentir o seu reflexo no espaço cénico do quotidiano, faz ligar à história de Diana, deusa da caça, um particular entendimento das práticas venatórias como exercícios propedêuticos a uma ideal educação aristocrática para a escalada política, na linha de pensamento herdada de Xenofonte ou de Maquiavel. À imagem do ciclo pictórico piemontês realizado por Jan Miel e divulgado através das estampas da edição de Castellamonte, ancorado na gesta de Diana, são evocadas as virtudes do *princeps* exaltadas pela caça, as quais definem o seu perfil moral ideal: a ambição, a dignidade, o decoro, a elegância, a habilidade (pela audácia e prudência), através do gosto pela conquista e pelo prazer do jogo.

Através da leitura de *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*, é possível entender a conceção dos ciclos narrativos em azulejo que elegem a gesta de Diana, alinhada com o perfil retórico do Barroco europeu (sentido

no gosto pela fábula). As representações *artemisíacas* são imbuídas de peso alegórico-metafórico, sobretudo associadas ao enaltecimento dos valores da arte de governar, ao identificar Diana com o *Príncipe* no centro do meio político e civil, como *venator et triumphans*, o caçador triunfante. Chave para esta descodificação é o sentido alegórico concebido e teorizado por Emanuele Tesauro para o ciclo pictórico de cúpula do programa iconográfico da *Reggia* do pavilhão de caça mais célebre do ducado de Sabóia, o qual nos é explicado na edição de Castellamonte. Através desta fonte vê-se assim esclarecida com rigor a identificação iconográfica das cenas representadas em azulejo, algumas das quais permaneciam com uma descodificação hermética, incompreensíveis e indecifráveis, e outras mal identificadas.



Fig. 1 – O interior do *gran salone* da Reggia di Diana da Venaria Reale: *Parte interiore della sala con suoi ornamenti di pitture; e sculture della Reggia di Diana*. Gravura de Georges Tasnière. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig.2 – A punição de Calisto. Ciclo da gesta de Diana no teto do *gran salone* da *Reggia di Diana*. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Jan Miel. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig.3 – A punição de Actéon. Ciclo da gesta de Diana no teto do *gran salone* da *Reggia di Diana*. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Jan Miel. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig. 4 – A libertação de Britomártis. Ciclo da gesta de Diana no teto do *gran salone* da Reggia di Diana. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Jan Miel. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig.5 – A libertação de Britomártis. Pormenor de reserva figurativa no painel de azulejos no claustro superior da Sé do Porto. António Vital Riffarto nas olarias de Coimbra, 1733-1734. Foto da autora.



Fig. 6 – *Diana mata o leão faminto no ataque a Baco adormecido*. Ciclo da gesta de Diana no teto do gran salone da Reggia di Diana. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Jan Miel. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig. 7 – *Diana mata o leão faminto no ataque a Baco adormecido*. Pormenor do painel de azulejos no claustro superior da Sé do Porto. António Vital Riffarto nas olarias de Coimbra, 1733-1734. Foto da autora.



Fig. 8 – *Francesca di Valois Duchessa di Savoia. Maria Gioanna Battista di Savoia Duchessa di Savoia* Retrato equestre colocado no gran salone da Reggia di Diana. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Charles Dauphin. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig. 9 – *Caterina Agnese Provana Contessa di Rivalta . Francesca de Lucinge de Noyer* Retrato equestre colocado no gran salone da Reggia di Diana. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Charles Dauphin. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.

Testemunhos brônzeos do *Settecento* romano em Lisboa. As molduras do *Ecce Homo* e da *Virgem Orante* do Museu Nacional de Arte Antiga e outras obras de Francesco Giardoni

Teresa Leonor M. Vale

RESUMO: Constantes das colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, as duas molduras brônzeas, que enquadram composições em mosaico, atribuíveis ao mosaicista Pietro Paolo Cristofari (1685-1743), tendo por tema um *Ecce Homo* e uma *Virgem Orante*, nunca foram objecto de uma investigação autónoma. As obras mereceram tão-só três brevíssimas referências em obras de grande fôlego, consagradas respectivamente à arte cortesã dos séculos XVII e XVIII, à cultura e à arte do reinado de D. João V (e sua relação com a produção cultural e artística romana do tempo) e à escultura em metal no contexto do barroco romano. Tais referências, para além de breves, ocorriam apenas a título comparativo considerando outras duas molduras que se encontram na actualidade no Palácio de Aranjuez (Espanha). Assim, uma atenção mais demorada assumia-se como perfeitamente justificável, para além de merecida, tendo em conta o interesse e a qualidade artística das obras em questão, atribuíveis ao ourives e fundidor Francesco Giardoni (1692-1757), autor de outras obras realizadas para Portugal durante o reinado do Magnânimo.

PALAVRAS-CHAVE: Molduras; Bronze; Francesco Giardoni; Roma; Século XVIII

ABSTRACT: In this paper I shall present and discuss two gilt bronze frames belonging to the Museu Nacional de Arte Antiga that have not been studied before. The frames, containing two mosaics by Pietro Paolo Cristofari (1685-1743), representing the *Ecce Homo* and a *Praying Madonna*, have been briefly mentioned in works dedicated to art and culture of the reign of king John V and its relation to the Roman culture of the first half of the 18th century, but they have never received specific attention. It is our aim to go further in the study of these frames which can be attributed to the Roman silversmith and founder Francesco Giardoni (1692-1757), who is the author of several other works for Portugal during the reign of the Magnanimous.

KEY-WORDS: Frames; Bronze; Francesco Giardoni; Rome; 18th century

RESUMEN: Se ocupa este texto de dos marcos de bronce dorado que pertenecen al Museu Nacional de Arte Antiga e que non han sido estudiados antes. Las molduras, que enquadran dos mosaicos figurando el *Ecce Homo* e una *Virgen Orante*, han sido muy brevemente mencionados in obras dedicadas

a la arte y cultura del reinado de Juan V e su relación con la cultura romana de la primera mitad del siglo dieciocho. Es nuestro propósito avanzar con el conocimiento de estos marcos, que pueden ser atribuidos al platero e fundidor romano Francesco Giardoni (1692-1757), autor de diversos otros trabajos para Portugal durante el reinado del rey Magnánimo.

PALABRAS-CLAVE: Marcos; Francesco Giardoni; Roma; Siglo XVIII

1. Introdução

Constantes das colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, as duas molduras brônzeas, que enquadram composições em mosaico, atribuíveis ao mosaicista Pietro Paolo Cristofari (1685-1743), tendo por tema um *Ecce Homo* e uma *Virgem Orante*, nunca foram objecto de uma investigação autónoma¹. As obras mereceram tão-só três brevíssimas referências em obras de grande fôlego, consagradas respectivamente à arte cortesã dos séculos XVII e XVIII, à cultura e à arte do reinado de D. João V (e sua relação com a produção cultural e artística romana do tempo) e à escultura em metal no contexto do barroco romano². Tais referências, para além de breves, ocorriam apenas a título comparativo considerando outras duas molduras, atribuíveis ao mesmo ourives e fundidor – Francesco Giardoni (1692-1757) – que se encontram na actualidade no Palácio de Aranjuez (Espanha). Assim, uma atenção mais demorada assumia-se como perfeitamente justificável, para além de merecida, tendo em conta o interesse e a qualidade artística das obras em questão.

¹ Procurando, a investigação que agora desenvolvemos, suprir em parte essa lacuna. Uma sua primeira sumária apresentação foi efectuada em VALE Teresa Leonor M. – 145 e 146. Pietro Paolo Cristofari (1685-1743) – medalhões. Francesco Giardoni (1692-1757) – molduras. *Virgem Orante, Ecce Homo*. In PIMENTEL, António Filipe, coord. – *A Encomenda prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de S. João Baptista*, (roteiro da exposição, MNAA). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga – Museu de São Roque – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013, pp. 110-111.

² Veja-se respectivamente GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Il Gusto dei Principi. Arte di Corte del XVII e del XVIII Secolo*. Tomo I. Milão: Longanesi, 1993, pp. 176-177, GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar, 94. Pietro Paolo Cristofari (1658-1743), attr. Francesco Giardoni (1692-1757), attr. *Ecce Homo; Madonna orante*. In ROCCA, Sandra Vaco; BORGHINI, Gabriele, dir. – *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*. Roma: Àrgos Edizioni, 1995, p. 460 e MONTAGU, Jennifer – *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*. New Haven–Londres: Yale University Press, 1996, pp. 132 e 239.

2. As molduras

Em 1993, Alvar González-Palacios dedicava algumas linhas às composições em mosaico e às respectivas molduras, que agora nos ocupam, no âmbito da sua obra *Il Gusto dei Principi*, as quais tinham eco, no catálogo *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo* (1995), que se reportava à exposição ocorrida em Roma alguns anos antes, ainda que, naturalmente, nem todas as obras contempladas no catálogo tivessem estado presentes na mostra romana (como era o caso das molduras).

O breve texto de González-Palacios tem início com a informação taxativa de que não dispõe o autor de qualquer documentação relativa às peças em questão, pelo que com naturalidade se compreende que toda a abordagem desenvolvida em seguida assente numa perspectiva comparativa com outras duas peças, reveladoras de inegável semelhança: um par de molduras, enquadrando outras duas composições em mosaico, que integram na actualidade as colecções do Palácio Real de Aranjuez, e que haviam resultado de uma oferta do papa Clemente XII, em 1738, a Maria Amália da Saxónia, por ocasião do seu casamento com D. Carlos de Bourbon, rei de Nápoles e das Duas Sicílias.

A comparação, óbvia pelas claras afinidades reconhecíveis, é tão mais interessante quanto as peças hoje pertencentes ao Património Nacional espanhol, se encontram documentadas, revelando assim a autoria, através do pagamento efectuado ao ourives e fundidor romano Francesco Giardoni³. Com efeito, logo em 1993 González-Palacios publicara um dos documentos do Archivio Segretto Vaticano e pouco depois, em 1996, Jennifer Montagu, na sua obra consagrada à escultura em metal no âmbito do barroco romano, *Gold, Silver and Bronze*, de 1996, completa a informação documental relativa ao pagamento a Giardoni, efectivamente verificado a 17 de Julho de 1741⁴. As molduras de Aranjuez terão sido assim realizadas cerca de

³ Cf. GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Il Gusto dei Principi* (...), pp. 176-177 e GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – 94. Pietro Paolo Cristofani (1658-1743), attr. Francesco Giardoni (1692-1757), attr. *Ecce Homo; Madonna orante*, (...), p. 460.

⁴ “A favore di Fran.co Giardoni Argentiere (...) per saldo d’un conto di due Ornati di Rame dorati, alti palmi cinque in circa, com Festoni, Frontispizij, cartelle, e Glorie de Serafini, et à piè di essi l’Arme della Maestà delle due Sicilie con Corone Reali, e Collana dell’Ordine dello Spirito Santo, e S. Giorgio, el tutto cesellato, e dorato à Zecchino macinato, et alli Fondi di Rame macinato, per collocarvi due Quadri di Musaico, che uno rappresent.e il Santissimo Salvatore, e l’altro la Madonna Santissima, già mandati in dono dalla S. mem.^a di Clemente XII^o alle Maestà sud.e, e per altri lavori, e spese fatte per detti musaici (...) li 17 Luglio 1741 – scudi 650’.”, ARCHIVIO SEGRETO VATICANO, Sacro Palazzo Apostolico, Computisteria,

1738 (data da oferta do papa à rainha de Nápoles e das Duas Sicílias) e pagas três anos mais tarde.

É precisamente a ausência de uma data concreta para as molduras de Lisboa que inviabiliza uma pesquisa mais eficaz no âmbito do *Archivio Segretto Vaticano*, embora, num primeiro momento, as afinidades com as peças de Aranjuez pudessem ser um indício importante para balizar cronologicamente a pesquisa. Contudo, a existência de outras peças afins obriga a relativizar tal ilação, permitindo equacionar uma feitura posterior das peças.

De qualquer modo, o que se nos afigura incontestável é o facto de a realização das molduras pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga ter ocorrido em idêntico ambiente artístico e em idêntico contexto histórico, ou seja, estamos perante obras oriundas do ambiente romano de meados de Setecentos e, com toda a probabilidade, igualmente da oficina de Francesco Giardini, resultando a sua presença entre nós de uma oferta pontifícia.

Iniciando a nossa abordagem por este último aspecto, é de facto nossa convicção que as peças chegaram a Portugal na qualidade de uma oferta do Sumo Pontífice ao soberano português. Tal convicção alicerça-se na circunstância de não nos ter sido dado localizar, entre a abundante documentação da embaixada portuguesa em Roma que se conserva na Biblioteca da Ajuda, e que exaustivamente temos vindo a trabalhar ao longo dos últimos anos, nenhum pagamento (ou qualquer outro indício documental) relativo a estas peças, enquanto encomendas de Lisboa, como se verificou com tantas outras obras. Porém, tal poderia ficar a dever-se ao desaparecimento de tais vestígios documentais ou, mais simplesmente, à nossa incapacidade em localizar tais documentos, pelo que é um outro pormenor que, do nosso ponto de vista, melhor fundamenta esta nossa convicção: a pequena imprecisão que se verifica na representação heráldica das armas régias nacionais, observáveis na parte inferior das molduras. Com efeito, nos escudos, as quinas não se encontram dispostas em cruz (como seria correcto) mas em aspa. Ora, tal lapso não seria admissível nem tão-pouco aceitável se a realização das molduras decorresse de uma encomenda régia.

Quanto à outra questão, o ambiente artístico em que foram realizadas as molduras, não é passível de discussão a sua origem no contexto do *Settecento* romano, seja pelas suas características do ponto de vista formal, bem como pelas opções ao nível da gramática ornamental eleita, ou ainda

pelos aspectos técnicos da sua execução. Os modelos para tais peças – as de Lisboa, as de Aranjuez e algumas outras, às quais mais adiante se fará menção – residem sobretudo nas propostas do ourives Giovanni Giardini (1646-1721), conhecidas desde 1714, então reunidas e difundidas sob o modesto título de *Disegni Diversi*, e mais tarde (1759) republicadas sob um mais extenso título, do qual *Promptuarium Artis Argentariae* eram as primeiras palavras⁵. Desde a sua primeira edição que a compilação apresentava gravuras abertas pelo checo Maximilian Joseph Limpach, o qual desenvolvera actividade em Roma, concretamente junto da imprensa vaticana e conheceu uma enorme difusão entre os ourives e não só, constituindo-se como um verdadeiro catálogo de soluções compositivas e decorativas.

3. Francesco Giardini e Portugal

Ourives, metalista e fundidor, Francesco Giardini assume-se como uma figura de relevo no ambiente romano da primeira metade de Setecentos. Activo em Roma no século XVIII, concretamente entre 1731 e 1757, Francesco era filho do também ourives Filippo Giardini. A sua formação artística terá passado não apenas pelo contexto oficial mas também pela academia, pois no Concurso Clementino de 1716, Francesco Giardini venceu o primeiro prémio da classe de escultura da Academia de S. Lucas de Roma⁶.

Tendo efectuado a primeira fase da sua aprendizagem no âmbito da ourivesaria decerto na oficina paterna, Francesco Giardini passou também pelas oficinas de Paolo Andrea Gamba (entre 1703 e 1708) e de Bernardino Spada (em 1712). A 29 de Abril de 1731 foi admitido a provas pela Università di S. Eligio (a universidade dos ourives) e a 28 de Maio seguinte submeteu a avaliação um baixo-relevo cinzelado em folha de prata, tendo por tema *A Casta Susana*, com o qual obteve a patente. Em

⁵ *Promptuarium Artis Argentariae: ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisus tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae ad cujuscumque generis vasa argentea, ac aurea invenienda, ac conficienda. Opus non modo artis tyronibus, verum etiam provecis magistris sane per utile invenit, ac delineavit Joannes Giardini ac in duas partes distribuit.* Roma: Fausto Amidei, 1759.

⁶ Cf. designadamente GOLZIO, Vincenzo – *Le Terrecotte della Reale Accademia di San Luca*. Roma: Accademia di S. Luca, 1933, pp. 13-14 e sobretudo BARBERINI, Maria Giulia – *Tantum sculptor et arte favet: appunti per gli scultori dei concorsi dell'Accademia di San Luca*. In CIPRIANI, Angela, dir. – *Aequa Potestas. Le Arti in Gara in Roma nel Settecento*, (catálogo da exposição, Accademia Nazionale di San Luca). Roma: Edizione De Luca, 2000, p. 94, Cat. III.11.

1739 era Terceiro Cônsul e em 1744-1746, 1749-1751 e 1756-1757 foi Camerlengo da corporação dos ourives.

Ao longo da sua importante actividade de fundidor e de ourives da prata (recebeu a patente a 28 de Maio de 1731) desenvolveu, em diversas circunstâncias, colaboração com o ourives romano Filippo Tofani (1694-1767) e trabalhou também para a Reverenda Câmara Apostólica, enquanto fundidor, sendo responsável designadamente pela realização de canhões para a armada pontifícia.

Em 1750, segundo revelam os registos dos *Stati delle Anime* (cadastro realizado em Roma por ocasião dos anos jubilares), Giardoni residia diante da porta do lado direito da igreja de S. Giovanni dei Fiorentini, na *via Giulia*, com sua mulher, Domenica Contiglozzi, seus três filhos, Giuseppe (ourives), Carlo (sacerdote), Nicola (arquitecto) e duas filhas⁷.

Francesco Giardoni faleceu em 1757 e foi sepultado no túmulo que a família possuía na igreja de S. Eligio de Roma, o templo da corporação dos ourives⁸.

Giardoni foi autor designadamente das seguintes obras ainda sobreviventes em Itália: a estátua de Clemente XII (1734-1735, bronze), que se observa no respectivo monumento fúnebre da capela Corsini da basílica de S. João de Latrão, em Roma, juntamente com Giacomo Pozzi (1682-1735), um outro ourives que muito trabalhou para Portugal; uma estátua de S. Feliciano (c. 1732-1733, prata), na catedral de Foligno; o tabernáculo e relicário de S. Petrónio (prata dourada), na capela Aldovrandi da igreja de S. Petrónio, Bolonha; a urna de S. Camilo (1742, prata), no altar do santo na igreja da Maddalena, Roma.

As obras para Portugal

Segundo revela o *Diario Ordinario* de Chracas (fonte essencial para o conhecimento da vida da Urbe entre 1716 e 1758), do dia 4 de Setembro de 1745⁹, Francesco Giardoni terá sido o autor de um conjunto de sete castiçais (de dez palmos de altura) e de uma cruz em prata dourada,

⁷ Veja-se DEBENEDETTI, Elisa, dir. – *Artisti e Artigiani a Roma I, Degli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, (col. *Studi sul Settecento Romano*, Vol. 20). Roma: Bonsignori Editore, 2004, p. 233.

⁸ Para a construção de uma síntese biográfica de Giardoni veja-se BULGARI, Costantino – *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*. Vol. I. Roma: Lorenzo del Turco, 1958-1959, p. 530, CALISSONI, Anna Bulgari – *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1987, p. 230 e sobretudo MONTAGU, Jennifer – *Op. cit.*, pp. 117-154.

⁹ Cf. CHRACAS, Luca Antonio – *Diario Ordinario*, N^o 4.386, (4 de Setembro de 1745) p. 8.

destinados a Portugal e, pelo número de castiçais, depreende-se que para a basílica patriarcal de Lisboa.

Acerca desta baqueta devemos notar que desconhecemos as motivações que terão levado à encomenda de uma quarta banquetta para a patriarcal, considerando a existência daquela sumptuosa da autoria de Antonio Arrighi (1687-1776) (realizada na década de trinta) e ainda de uma segunda, da autoria do mesmo ourives romano (realizada já nos anos quarenta), bem como de uma terceira, cuja feitura fora confiada a Filippo Tofani, e que, segundo *Mercúrio Histórico de Lisboa*, teria chegado à capital em Maio de 1746¹⁰.

Podia assim ler-se na edição do *Diario Ordinario* de 4 de Setembro a que se aludiu: o “*celebre Professore Sig. Giardoni (...) ha fatto porre in mostra nella sua bottega, esistente nella strada del Pellegrino all’Insegna del Gallo, una porzione della nobilissima muta di sette Candelieri d’argento dorati di alteza ciascheduni di palmi 10. con sua Croce simile, e di alteza proporzionata ad essi, che ci sono ivi lavorati per trasmettersi in Portogallo quando saranno del tutto terminati (...)*”¹¹. O excerto do *Diario Ordinario* permite depreender que a banquetta não se encontrava ainda concluída e que só em parte havia sido exibida na oficina de Giardoni, a qual recebeu o concurso de muita gente para apreciar a obra, “*(...) particolarmente di Persone intelligenti di tal materia per osservarne il buon gusto del disegno, e la perfezione del lavoro, che può dirsi essere uno de più belli, che in questo genere [si]hano veduti.*”¹².

Esta banquetta encontra-se porém documentada no contexto de um fundo relativo à correntemente denominada herança Sampaio (do embaixador Manuel Pereira Sampaio) que se conserva no Archivio di Stato di Roma. Com efeito, com data de 16 de Setembro de 1756, é reconhecível uma conta de Francesco Giardoni, que se reporta a trabalho realizado no ano de 1745 e na qual se detalham diversas despesas relativas à realização da banquetta, algumas das quais se revelam do maior interesse quanto ao processo de elaboração da mesma. Por exemplo, refere-se desde logo, que as peças foram feitas segundo desenhos que haviam sido facultados a Giardoni: “*secondo li Disegni dati, e lavorati com rigore anche per secondare il stile de medesimi, con aver ricercate tutte le parti sì per le premurose*

¹⁰ Acerca das obras de ourivesaria romana da Patriarcal veja-se VALE, Teresa Leonor M. – Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon. *The Burlington Magazine*, Vol. CLV, Nº 1.323 (Jun. 2013), pp. 384-389

¹¹ Cf. CHRACAS, Luca Antonio – *Diario Ordinario*, Nº 4.386 (4 de Setembro de 1745), p. 8.

¹² *Idem*.

istanze venute di fuori, come per l'assistenza del Signor Francesco Nicoletti Architetto, onde non si è sparmiaata fattura tanto nel cisello, come nello stare attaccato alli sudetti Disegni, ed in tutte le sue proporzioni."¹³.

Também o ouro, para dourar a prata das peças, lhe havia sido fornecido, pois da mesma conta constam os custos de ter sido o mesmo refinado pelo ourives para o efeito: "*E più per la spesa dia ver raffinato tutto l'Oro, che mi fù consegnato per dorare (...).*"¹⁴.

Mais se revela no mesmo documento uma informação do maior interesse para a temática da nossa investigação, assim é especificado que o modelo do Crucificado, da cruz da banquetta, foi executado pelo apreciado Giovanni Battista Maini (1690-1752), tarefa pela qual recebeu o escultor lombardo a quantia de 125 escudos romanos: "*E più pagato al Signor Giovanni Battista Maini Scultore per il Modello del Crocefisso per la detta Croce --- s. 125.*"¹⁵.

No Arquivo do Instituto Português de Santo António de Roma existem uma versão abreviada deste documento, a qual, naturalmente, com menos detalhe, reitera no essencial a informação veiculada no manuscrito do Archivio di Stato¹⁶.

Quanto aos outros trabalhos realizados por Giardoni para Portugal e já através da consulta da documentação conservada na Biblioteca da Ajuda, é possível apurar que o mesmo surge referenciado nos documentos como metalista, como fundidor e ainda como ourives recebeu, designadamente entre Julho de 1743 e Junho de 1747 um total de 24.650:00 escudos romanos, por trabalhos realizados para a Coroa portuguesa, entre os quais se contam: um cálice para oferecer ao papa, e destinado à basílica de S. Pedro do Vaticano (1742)¹⁷, um relicário em prata e lápis-lazúli com as correntes de S. Pedro, igualmente oferecido ao Sumo Pontífice mas destinado à catedral de Bolonha (1742), bem como a ornamentação brônzea da pia baptismal da Patriarcal e um relevo figurando a Virgem com o Menino (em bronze dourado), também para a basílica patriarcal de Lisboa, e ainda diversos trabalhos em metal para a obra da capela de S. João Baptista da igreja de S. Roque.

¹³ A.S.R., 30 Not. Cap., Uff. 29, Busta 403, fl. 198v-199; devemos a indicação deste documento à Professora Jennifer Montagu, a quem muito agradecemos.

¹⁴ A.S.R., 30 Not. Cap., Uff. 29, Busta 403, fl. 199v.

¹⁵ A.S.R., 30 Not. Cap., Uff. 29, Busta 403, fl. 199.

¹⁶ ARQUIVO DO INSTITUTO PORTUGUÊS DE SANTO ANTÓNIO DE ROMA, Ms. E. I., Int. 14, Nº 32.

¹⁷ Veja-se nomeadamente BIBLIOTECA DA AJUDA, Ms. 49-VIII-13, fl. 58 (N^{os}. 40a, 40b, 40c) e Ms. 49-IX-22, fl. 103-103v.

No ano de 1747 procedeu-se à colocação, na basílica patriarcal de Lisboa, da pia baptismal, bem como das respectivas grades, de cuja encomenda decorre, como se pode constatar através da seguinte passagem de um dos manuscritos da Biblioteca da Ajuda, datado de 31 de Outubro de 1743: “*Con l’occasione che si farà fare un Cancellò capriccioso per risguardare il Battisterio della Chiesa Patriarcale dal concorso del Popolo, è venuto ancora in mente di fare il medesimo Batisterio di una buona vasca, ò Pila di Porfido ornata di bronzo dorato, et acciò che subito si metta in esecuzione (...).*”¹⁸

Tal facto – o assentamento da sumptuosa pia baptismal e das grades do baptistério – é noticiado pelo *Mercúrio de Lisboa* de 30 de Setembro, revelando que os custos das peças haviam importado em mais de duzentos mil cruzados e que as grades haviam sido expostas em Roma, no palácio Capponi¹⁹.

A pia baptismal da patriarcal, realizada em pórfiro, alabastro, jaspe, mármore verde antigo e lápis-lazúli pelo mestre marmorista Pietro Paolo Rotolone, contava ainda com uma ornamentação em bronze na respectiva

¹⁸ B.A., Ms. 49-VIII-29, fl. 53v.

¹⁹ Cf. *Mercúrio de Lisboa*, de 30 de Setembro a 28 de Outubro de 1747, publ. por CALADO, Maria Margarida – *Arte e Sociedade na Época de D. João V*. Lisboa [s.n.], 1995. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Anexo Documental IV. Para uma aproximação ao que foi a “encenação” criada por vontade do embaixador português no palácio Capponi, atente-se no seguinte excerto da detalhada conta do “festarolo” Francesco Feliziani, responsável pela armação: “*Conto Delli Lauori fatti per servizio dell’Eccellentissimo Signore Commendatore Sampaio al Palazzo del Illustrissimo fù Marchese Capponi --A di 23 Aprile 1747 -- Prima per manifattura di auere apparato, è sparato tutta la stanza del Battesimo con damaschi trinati di Oro ad un’altezza con suoi sopraporti, è fatto il grosso della finestra con taffettani cremisi per tutt’attorno, et apparato d’auanti al parapetto di detta finestra, è messo un fregio di uelluto alto nouo da capo a detto apparato per tutto il giro della detta stanza tirati, et appuntati per tutto (...). E per auere battuto due rampini al muro in detta stanza, cioè uno incontro l’altro è legatoci una corda doppia, et in mezzo messo la scala, è fatto una rosa grande di taffettano cremisino nel mezzo della volta legata à fossa di spaghi, è fattoci li suoi scanelli attorno cioè ogni due dita messoci una bolletta con la spilla, à battutta al muro. Segue per auere fatto 4: fusarole a mostacciolo di taffettano cremisino nella cantoni della detta uolta comincciando dal mezzo sino sopra il fregio di uelluto scon spille, spaghi, é bollette. Segue per auere fatto 4: mezze rose di taffettano cremisino nelli 4: uani della detta uolta scannellate tutte a forsa di spilli, è bollette con assai fattura (...). E per auere apparato l’altra stanza incontro dove era l’altra cancellata con damaschi trinati d’oro ad un altezza è da capo messoci un fregio di damasco trinato d’oro compagno per tutto il giro della detta stanza, et apparato tutto il grosso della finestra, e d’auanti al parapetto con suoi sopraporti tirati, et appuntati per tutto (...).*”, B.A., Ms. 49-VIII-16, fl. 394 – este documento foi publ. por VALE, Teresa Leonor M. – *Mettere in scena il lusso le mostre di opere d’arte commissionate da Giovanni V di Portogallo in due palazzi romani (1747 e 1749)*, In DEBENEDETTI, Elisa, dir. – *Studi sul Settecento Romano. Palazzi, chiese, arredi e scultura*, Vol. II, N° 28. Roma: Bonsignori Editore, 2012, pp. 259-272.

tampa, da responsabilidade do fundidor, metalista e também ourives Francesco Giardoni.

O modelo que lhe estava subjacente era sem dúvida a pia baptismal da basílica de S. Pedro do Vaticano, concebida pelo arquitecto Carlo Fontana (1634-1714)²⁰ e com decoração brônzea dourada da autoria do ourives Giovanni Giardini²¹. Tal inspiração fica bem expressa desde o primeiro momento da encomenda, pois em carta datada de 31 de Outubro de 1743, pode ler-se: “*Il Coperchio, ò sia Ciborio, si farà di Bronzo dorato; L’idea del suo ornato e di tutto il Battisterio si rimette all’arbitrio del Perito Artefice, che ne auerà l’incombenza, auertendo che abbia li medesimi usi et commodi, che hà il Battisterio di S. Pietro.*”²² (sublinhado nosso).

Um célebre desenho, pertencente às colecções do Museu Nacional de Arte Antiga²³, inúmeras vezes publicado, tem sido identificado como um projecto desta pia baptismal. Desconhece-se porém, se a obra efectivamente realizada em Roma por Rotolone e Giardoni terá seguido este eventual projecto, atribuído ao arquitecto Luigi Vanvitelli (1700-1773), que trabalhou para a Coroa portuguesa, em concreto no âmbito da obra da capela de S. João Baptista da igreja de S. Roque e em cujo espólio se reconhecem esquiços da pia baptismal da basílica vaticana, muito provavelmente destinados a avivar a memória do arquitecto durante a concepção daquela destinada a Lisboa²⁴. O que é certo, é que no denominado Álbum Weale²⁵ o desenho

²⁰ Acerca de Fontana e deste projecto em particular veja-se BRAHAM, Allan; HAGER, Hellmut – *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*. (col. Studies in Architecture, Vol. XVIII). Londres: Zwemmer, 1977, pp. 39-45 e ilustr. 4 a 9.

²¹ Sobre Giardini e a sua obra veja-se, como exemplo de mais detalhada e actualizada bibliografia, MONTAGU, Jennifer – *Op. cit.*, pp. 117-154 e ainda GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*. Milão: Mondadori Electa, 2004, pp. 131-147.

²² B.A., Ms. 49-VIII-29, fl. 51v.

²³ M.N.A.A., Colecção de Desenhos, Inv. N.º 171; cf. PIMENTEL, António Filipe – “152. Luigi Vanvitelli (1700-1773). Pia Baptismal. In PIMENTEL, António Filipe, coord. – *A Encomenda prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de S. João Baptista*, (...)”, pp. 112-113.

²⁴ Cf. GARMS, Jorg, dir. – *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle Collezioni Pubbliche di Napoli e di Caserta*. Nápoles: AGEA, 1973, N.º 43, p. 51, ref. por MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse – *La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal. Colóquio. Artes*, 2ª Série, 31º Ano, N.º 83 (Dez. 1989), p. 43.

²⁵ O denominado Álbum Weale (designação advinda do nome do editor inglês John Weale em cuja posse esteve) é composto por 160 folhas numeradas (recto e verso) de 1 a 319 e consiste no minucioso registo, escrito e desenhado, das encomendas de obras de arte italianas destinadas a Lisboa (designadamente à Patriarcal e à capela de S. João Baptista), assim reunido sob o título de *Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*. O volume em questão, após vicissitudes várias, que fizeram mesmo equacionar uma sua eventual destruição (perfeitamente narradas por MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse – *Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: Le Long Voyage du Recueil*

correspondente à ornamentação da cobertura da pia baptismal surge associado claramente a Francesco Giardini e apresenta características diferentes do projecto do arquitecto Luigi Vanvitelli²⁶.

Em 1743 o escultor (arquitecto e ainda fundidor) florentino Antonio Montauti (c. 1685-1746) esculpira em mármore um relevo figurando a Virgem com o Menino destinado a integrar a fachada da Patriarcal, registando-se pagamentos por esta peça entre Outubro desse ano e Março daquele imediato²⁷. Todavia, eventualmente devido a um mau acondicionamento da peça, o relevo quebrou-se no decurso da viagem entre Roma e Lisboa: “*come succedè nello ultimo Basso Rilievo di marmo che arrivò con la testa del Bambino Gesù distaccata dal Corpo*”²⁸. Foi então tomada a decisão de encomendar um segundo relevo, de idêntica temática, mas, a fim de evitar qualquer possibilidade de repetição do acidente ocorrido com aquele marmóreo, foi eleito o bronze como material para a realização da segunda obra.

O escultor responsável pela elaboração do modelo, que serviria de base ao relevo em bronze já não foi Montauti mas o muito apreciado junto da corte de Lisboa e supra referido Giovanni Battista Maini, do qual se conhece mesmo um desenho que revela algo (em termos compositivos) do que teria sido o relevo brônzeo da fachada da Patriarcal.

A correspondência então trocada entre Lisboa e Roma contribuiu também para a tentativa de aproximação possível à peça desaparecida. As instruções contidas na encomenda, ida de Lisboa a 28 de Março de 1745, sublinhavam a preocupação do muito alto relevo que a obra deveria apresentar, por questões inerentes à visibilidade da mesma, uma vez que deveria ser observada a uma distância relativamente grande, colocada que seria na fachada do templo: “*Debe la detta Lamina rappresentare del maggiore rilievo, che sarà possibile Nostra Signora à sedere con il Bambino*

Weale, 1745-1995. *Colóquio.Artes*, 2ª Série, 38º Ano, Nº 109 (Abr.-Jun. 1996), pp. 5-22), consta na actualidade dos fundos da Biblioteca da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, onde ingressou pela doação do arquitecto Joseph-Michel Lesoufaché, em 1889 e foi publicado como: M. VALE, Teresa Leonor – *De Roma para Lisboa. Um Álbum para o Rei Magnânimo*. Lisboa: SEML – Museu de S. Roque – Seribe, 2015.

²⁶ BIBLIOTECA DA ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, Ms. 497, Des. Nº 88, fl. 273.

²⁷ Cf. o que acerca desta obra tivemos ocasião de escrever em VALE, Teresa Leonor M. – Di bronzo e d’argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona. *Arte Cristiana, Rivista Internazionale di Storia dell’Arte e di Arti Liturgiche*, Milão, Ano 100, Nº 868 (Jan.-Fev. 2012), pp. 57-66.

²⁸ B.A., Ms. 49-VIII-29, fl. 66-66v. Este documento foi parcialmente publ. por MONTAGU, Jennifer – *Op. cit.*, p. 210.

Gesù accostato al Petto dalla parte dritta assiso nel suo seno dando la benedizione con la mano dritta, e tenendo la sinistra sopra di un globo, in cima di cui vi sta una Crocetta, e per maggiore decenza sia la parte copeta con un velo artificiosamente fatto, e questo si avverte, perchè eccellenti Autori fecero detta parte ignuda, e discoperta. Le Teste di ambedue le dette Immagini saranno del tutto distaccate, et isolate, perchè così richiede il Luogo, che stà sopra di una grande porta, così ancora di tutto l'altro rilievo, e particolarmente come si fosse fuori della Cornice della Lamina la mano dritta del Bambino, con cui dà la Benedizione."²⁹.

Mais se preocupa o autor do texto com aspectos de ordem técnica, como seja o facto de o relevo ser inteiro e não constituído por partes (à semelhança do que já se advertia para a estátua de Nossa Senhora da Conceição em prata): "*Questa Lamina sarà tutta intiera, e non composta di pezzi non avrà Tasselli per il cattivo gettito nè buchi, e sarà di sufficiente grossezza per evitarsi li detti diffetti, sarà dorata con bastante oro, e si averà gran diligenza, che non vi siano macchie di mancamento di oro, e che sia tutto eguale con il migliore color d'oro.*"³⁰.

Ainda insiste Lisboa no rigor das medidas, visto que a peça se destinava a um local específico e, mais importante, a integrar uma moldura marmórea pré-existente: "*(...) perche la cornice, in cui si deve collocare stà già fatta di marmo, e se fosse maggiore non capirà in esso, ne empirà il vano interiore delle medesime essendo minore, per lo che si raccomanda molto queste circostanze (...).*"³¹. E para que não subsistissem dúvidas juntava-se mesmo um sumaríssimo desenho.

Um outro aspecto, muito curioso, é o que concerne ao desejo expresso de que o autor do modelo assinasse a obra – "*e perche consti con certezza dell'Autore, che farà il Modello della Lamina, si avverte, che esprima il suo Nome con lettera di rilievo nel medesimo Modello, o nella parte inferiore della Lamina in alcun pezzo di Piedestallo che potrà esservi nel fondo ò campo di essa (...).*"³² – o que parece traduzir uma vez mais o grande apreço tido por Maini, cujas estátuas para Mafra, realizadas anos antes, muito tinham sido do agrado de D. João V.

²⁹ B.A., Ms. 49-VIII-29, fls. 63v-64.

³⁰ B.A., Ms. 49-VIII-29, fls. 65v.-66.

³¹ B.A., Ms. 49-VIII-29, fl. 63.

³² B.A., Ms. 49-VIII-29, fl. 65.

Já no que ao “estilo” dizia respeito, deveria o autor seguir aquele “*di Carlo Maratti, o del Signore Agostino masucci, avendo essi un sigolarissimo gusto nelle Imagine riferite.*”³³.

Finalmente, e tendo em conta o sucedido com o relevo marmóreo que este brônzeo vinha substituir, fazem-se recomendações quanto à embalagem da obra. “*La Cassa in cui si manderà deve essere ben forte, e con molte traverse, e per di dentro con molti Baggioli di legno per stare bastantemente ferma, però le teste e li Bracci ch’è il maggiore rilievo devono stare nella Cassa senza toccare in alcuna cosa per non corrodersi ne moversi con pericolo di tronarsi, come succedè nello ultimo Basso Rilievo di marmo che arrivò con la testa del Bambino Gesù distaccata dal Corpo, per il molto si raccomanda, che venga tutta la Lamina molto bene involtata prima in Bambace, e poi coperta con retagli di Carta, e panni bianchi radoppiati molte volte, acciò non possa scrostarsi, osservandosi in tutto la maggiore cautela, che sarà possibile (...).*”³⁴.

Pelo modelo realizado para o relevo, recebeu Giovanni Battista Maini diversos pagamentos entre 1746 e 1748, subsistindo o problema de apurar os montantes que correspondiam exactamente a este trabalho, uma vez que os pagamentos dizem por vezes respeito em simultâneo à realização do modelo do relevo e daquele da estátua de Nossa Senhora da Conceição³⁵.

Quanto a Francesco Giardoni e seu filho Giuseppe, receberam, pela fundição do relevo, cinco avultados pagamentos entre Setembro de 1748 e Dezembro de 1749, os quais ascenderam a um total de 4000 escudos romanos³⁶.

³³ B.A., Ms. 49-VIII-29, fl. 65.

³⁴ B.A., Ms. 49-VIII-29, fl. 66-66v.; acerca da problemática da embalagem das obras de arte enviadas de Roma para Lisboa veja-se VALE, Teresa Leonor M. – De Roma para Lisboa no Século XVIII. Aspectos específicos de uma viagem: a embalagem e o acondicionamento das obras de arte”, conferência realizada no âmbito do *III Ciclo de Conferências Luso Italianas. Circulação de Mercadorias, Pessoas e Ideias (Séculos XV-XVIII)*, 6 de Junho de 2013 (no prelo).

³⁵ Localizámos assim os seguintes pagamentos a Maini: B.A., Ms. 46-XIII-9, fl. 294, Ms. 49-VIII-15, fl. 239, Ms. 49-IX-22, fl. 308 e Ms. 49-IX-31, p. 185 (100 escudos, em Setembro de 1746, juntamente com modelo da estátua de Nossa Senhora da Conceição), Ms. 49-VIII-16, fl. 347, Ms. 49-IX-22, fl. 763 e Ms. 49-IX-31, p. 245 (300 escudos, em Dezembro de 1747, juntamente com modelo da estátua de Nossa Senhora da Conceição), Ms. 49-VIII-17, fl. 62 e Ms. 49-IX-22, fl. 795 (400 escudos, em Julho de 1748, “*per intero pagamento del modello ovato impressovi (?) la Madonna col Bambino che benedice.*”).

³⁶ Veja-se B.A., Ms. 49-VIII-17, fl. 297, Ms. 49-IX-22, fl. 808 e Ms. 49-IX-31, p. 235 (1000 escudos, a 30 de Setembro de 1748); Ms. 49-VIII-18, fl. 5 e Ms. 49-IX-22, fl. 822 (1000 escudos, a 20 de Fevereiro de 1749); Ms. 49-VIII-18, fl. 104 e Ms. 49-IX-22, fl. 834 (300 escudos, a 8 de Agosto de 1749); Ms. 49-VIII-18, fl. 241 e Ms. 49-IX-22, fl. 842 (300 escudos, a 8 de Dezembro

No mês de Outubro de 1749 aludia o incontornável Chracas à apresentação em Roma e posterior partida deste relevo (juntamente com outras peças destinadas à patriarcal e à capela de S. João Baptista) da cidade pontificia: “(...) *un basso rilievo di metallo dorato alto pal. 6 in circa in ovato, in cui è rappresentata la SS. V. col Bambino in braccio, Opera del S.r Maini gettata in rame da Francesco Giardoni, fonditore di metalli.*”³⁷, dando assim a conhecer o ourives e fundidor – Francesco Giardoni – que passara ao bronze o modelo de Maini.

A intervenção de Francesco Giardoni na obra da capela de S. João Baptista da igreja de S. Roque verifica-se no âmbito da metalística, recorrendo assim preferencialmente às suas competências de fundidor e não tanto àquelas de ourives.

Para a capela régia da igreja da Companhia de Jesus Giardoni realizou os capitéis de metal dourado das colunas (com 2 e $\frac{1}{4}$ palmos de altura cada um), as bases das mesmas colunas e as bases das pilastras (com um palmo e $\frac{1}{6}$ de altura), as estrias de metal dourado para segurar as faixas (verticais) de lápis-lazúli dos fustes das colunas, os ornatos da parte superior das duas portas dos muros laterais, os ornatos da cornija geral, da base e cimalha do pedestal (ou estilóbato), fazendo uso de uma elaborada e variiegada gramática vegetalista³⁸. Por estes trabalhos afe-riu os devidos pagamentos, entre Março de 1742 e Dezembro de 1749³⁹, devendo todavia assinalar-se que se torna difícil ter certezas quanto aos montantes efectivamente correspondentes à obra realizada para a capela, uma vez que, a partir de Setembro de 1748, começa a verificar-se o registo daqueles correspondentes à execução do já mencionado medalhão oval em bronze dourado (figurando a Virgem com o Menino), destinado à fachada da Patriarcal. Um outro aspecto a notar, acerca destes registos de pagamentos efectuados pela embaixada portuguesa em Roma, é o de se verificar a circunstância de, logo a partir de 1745, surgir Giuseppe Giardoni (1720-1787), filho de Francesco, a atestar o recebimento dos mesmos, o que apenas vem confirmar o funcionamento em contexto familiar, ainda

de 1749); Ms. 49-VIII-18, fl. 284 e Ms. 49-IX-22, fl. 846 (1400 escudos, em 23 de Dezembro de 1749).

³⁷ CHRACAS, Luca Antonio – *Diario Ordinario*, Nº 5.052 (4 de Outubro de 1749), p. 14.

³⁸ Vejam-se os desenhos correspondentes, constantes do Álbum Weale, já atrás referenciado.

³⁹ Veja-se por exemplo B.A., Ms. 46-XIII-9, fl. 144; Ms. 49-VIII-13, fl. 155, fl. 158, fl. 166, fl. 186, fl. 206, fl. 244, fl. 277, fl. 358, fl. 408; Ms. 49-VIII-14, Nº 10, Nº 91, Nº 137, Nº 221, Nº 420, Nº 507, Nº 513, Nº 545; Ms. 49-VIII-15, fl. 67, fl. 252, fl. 342; Ms. 49-VIII-16, fl. 5, fl. 25, fl. 62, fl. 102, fls. 186-191v.; parte destes pagamentos encontram-se recapitulados em Ms. 49-IX-31; cf. ainda Ms. 49-VIII-24 e Ms. 49-VIII-25.

que altamente profissionalizado e especializado, destas oficinas de ourives, metalistas e fundidores na Roma do *Settecento*. Como assertivamente notou Anna Bulgari Calissoni “*la continuità della famiglia e dell’arte sono quasi sempre una cosa sola.*”⁴⁰. Um outro facto, que contribui para sublinhar a ideia que acabamos de enunciar, é o reconhecimento de uma inscrição, descoberta sob um capitel de bronze dourado, durante a campanha de restauro da capela (em 2011), do nome de um outro elemento da família Giardoni, o de Carlo Giardoni (1693-1764), irmão de Francesco. Carlo foi fundidor e também ourives, ainda que não patenteado, e já na década de trinta trabalhara para Portugal, em colaboração com o ourives Giacomo Pozzi⁴¹.

4. As molduras do Museu Nacional de arte antiga e a sua atribuição a Giardoni: contexto e paralelismos

Como já tivemos ocasião de notar, as molduras brônzeas do Museu Nacional de Arte Antiga⁴² não são peças únicas e são várias as obras que podem funcionar como termo de comparação, com vista à sua melhor compreensão. Algumas das obras a que seguidamente se fará menção são coevas das molduras de Lisboa, outras alguns anos posteriores, porém, todas elas possuem por referente as propostas de Giovanni Giardini no seu *Promptuarium* (a que já se aludiu), mitigadas, as mais tardias, com o emergente gosto neoclássico.

Merecem assim atenção, para efeitos de comparação e contextualização das molduras do Museu Nacional de Arte Antiga, as que enquadram composições em mosaico de idêntica temática e pertencem às colecções do Palácio Real de Aranjuez, às quais logo no início do presente texto se aludiu. De todas as peças com as quais é possível e conveniente estabelecer paralelismos, as de Aranjuez são aquelas tipológica, morfológica e decorativamente mais semelhantes às de Lisboa, o que nos conduz a considerar como verosímil uma coincidência ou, pelo menos, uma proximidade cronológica entre a

⁴⁰ CALISSONI, Anna Bulgari – *Op. cit.*, p. XIII; cf. também MONTAGU, Jennifer – *Op. cit.*, p. 131.

⁴¹ Foi igualmente co-responsável pela fundição da estátua brônzea de Clemente XII na capela Corsini (da basílica lateranense) e do grande anjo que encima o Castelo Sant’Angelo, cujo projecto pertenceu aliás a um dos escultores envolvido na obra da capela de S. João Baptista, Peter Anton von Verschaffelt (c. 1701-1793); acerca de Carlo Giardoni veja-se BULGARI, Costantino – *Op. cit.*, Vol. I, p. 530 e CALISSONI, Anna Bulgari – *Op. cit.*, p. 230; a autora revela (ainda que sem indicação de fonte) que, entre 1734 e 1735, trabalhou Carlo Giardoni, juntamente com o ourives Giacomo Pozzi, para a Academia de Portugal em Roma.

⁴² M.N.A.A., Inv. 1457 Pint e Inv. 1458 Pint.

realização das quatro molduras. Deste modo, e considerando as balizas cronológicas da realização das molduras oferecidas à rainha Maria Amália da Saxónia, 1738-1741, permitimo-nos propor como datação para as molduras de Lisboa os derradeiros anos da década de trinta e os primeiros da década de quarenta. Com efeito, a semelhança entre as quatro molduras é de tal modo evidente que se afigura plausível a sua realização, senão simultânea, pelo menos cronologicamente muito próxima.

Do ponto de vista da história diplomática, esses anos correspondem ao final da embaixada do religioso franciscano Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752), que desempenhou funções de representante diplomático de Portugal na cidade pontifícia desde 1728 (ano da ruptura das relações entre Portugal e a Santa Sé que determinou, por ordem de D. João V, o abandono da capital dos Estados Pontifícios por parte de todos os portugueses mas que não comprometeu a presença do franciscano, na sua qualidade de membro da Ordem dos Frades Menores e detentor de elevados cargos no seio da mesma ordem) e até 1740. Com efeito, no mês de Fevereiro de 1739 Fonseca Évora vê-se nomeado bispo do Porto, por D. João V, sendo tal nomeação apresentada no consistório de 2 de Janeiro de 1740 e confirmada pelo Sumo Pontífice⁴³. Tendo em conta esta circunstância, tais molduras e respectivas composições em mosaico, bem poderiam ter sido um presente do papa Bento XIV ao soberano, por ocasião da despedida do seu embaixador, se algum pretexto fosse necessário à troca de presentes entre o Sumo Pontífice e o soberano português, ao qual em breve concederia o título de *Fidelíssimo*.

No mesmo ano de 1740 pode reconhecer-se uma outra encomenda de peças destinadas a Portugal e em cuja realização se encontram envolvidos os dois protagonistas das obras pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga: o mosaicista Pietro Paolo Cristofari e o metalista Francesco Giardoni. Com efeito, como modo de expressar a sua gratidão pelo bom acolhimento por parte do Magnânimo que seu irmão, Gaetano Orsini de Cavalieri, tivera em Lisboa (onde aliás veio a falecer a 10 de Outubro de 1738), na sua qualidade de Núncio Apostólico, o Marquês de Cavalieri, encomendou os retratos do rei e da rainha ao mosaicista, sendo os mesmos guarnecidos por molduras executadas por Giardoni, como revela o incontornável *Diario Ordinario* de Chracas: “*Ritrovandosi questo Signor Marchese de Cavalieri infinitamente obbligato alla Maestà del Re di Portogallo, non solo per aver sempre*

⁴³ Acerca de Fr. José Maria da Fonseca Évora veja-se o ensaio biográfico efectuado em VALE, Teresa Leonor M. – *A Escultura Italiana de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pp. 11-18 e sobretudo VALE, Teresa Leonor M. – *Arte e Diplomacia: a vivência romana dos embaixadores joaninos*. Lisboa: Seribe, 2015.

*benignamente riguardato il defont Monsignor de Cavalieri suo fratello, in tempo del suo Ministero di Nunzio Apostolico presso la Maestà sua, ma anche per altri motivi somministrati al Signor Marchese medesimo della sua Reale magnificenza, ha destinato in dono alla stessa Maestà Sua due vaghissimi ritratti di mosaico, al naturale, in due quadri, lavorati egregiamente dal virtuoso Signor Cavalier Cristofaro, l'uno rappresentante la Sua Real persona, e l'altro quello della Regina, ornati com due bellissime cornici arabescate, e fogliate di metallo dorato, opera del virtuoso Signor Francesco Giardoni, e del Signor Bianchini, racchiusi in due cassette di velluto cremisi, guarnite di galloni d'oro, qualli Lunedì ha fatto di già inviare per Civitavecchia alla volta di quella Corte di Lisbona.*⁴⁴ (sublinhado nosso).

Para além das molduras de Aranjuez, outras obras podem ser consideradas para efeitos de contextualização e paralelismo. Desde logo emerge como antecedente a composição em mosaico, tendo por tema a Sibilla Persica, da autoria do mosaicista Mattia Moretti (a partir de uma pintura que então se cria de Guido Reni e hoje se considera de G. A. Sirani, constante das colecções do Kunsthistorisches de Viena). Porém a respectiva moldura, cujo autor se desconhece, deverá ser posterior à realização do mosaico (o qual é decerto da primeira metade do *Settecento*), uma vez que ostenta as armas dos Habsburgo Lorena⁴⁵. A peça foi pertença do embaixador português em Roma que sucedeu no cargo a Fr. José Maria da Fonseca Évora, o Comendador Manuel Pereira de Sampaio (1691-1750) e surge referenciada no seu testamento, pelo qual a mesma é legada ao seu testamenteiro, o cardeal Neri Maria Corsini (1685-1770), conservando-se hoje nas colecções da degli Uffizi, em Florença.

Pouco posterior, em termos cronológicos, das molduras de Aranjuez e, provavelmente, das de Lisboa, será uma outra composição em mosaico (figurando o apóstolo S. Pedro) e respectiva moldura, a qual terá constituído igualmente uma oferta do Sumo Pontífice, desta feita, a um personagem estrangeiro não identificado, como surge referenciado nos assentos de pagamento efectuados a Francesco Giardoni, datados de 1752⁴⁶. Mas já antes, em Janeiro de 1746,

⁴⁴ CHRACAS, Luca Antonio – *Diario Ordinario*, N.º 3.503, 16 de Janeiro 1740, pp. 4-5; cf. GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Il Gusto dei Principi* (...), p. 177 e GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – Open Queries: Short Notes about the Decorative Arts in Rome, In BOWRON, Edgar Peters; RISHEL, Joseph J., dir. – *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Filadélfia: Merrell-Philadelphia Museum of Art, 2000, pp. 160-161.

⁴⁵ Cf. GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Il Tempio del Gusto*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2000, p. 149 e ss. (1.ª edição 1984) e também GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – 93. Mattia Moretti (att. sec. XVIII, prima metà). *Sibilla Persica*. In ROCCA, Sandra Vasco; BORGHINI, Gabriele, dir – *Op. cit.*, p. 460.

⁴⁶ Os documentos (do Archivio Segretto Vaticano) são apresentados por MONTAGU, Jennifer – *Op. cit.*, p. 239 (nota 74).

data ainda mais próxima das molduras que nos importam, se verificava a menção a uma outra oferta do género: “*un bel Quadro di musaico di cinque palmi d’altezza colla sua cornice di bronze dorato*”, destinado ao Vice-Chanceler e Conselheiro de Estado do imperador da Rússia, Mikhail Ilarionovich⁴⁷.

As restantes peças, com as quais paralelismos podem ser estabelecidos, são cronologicamente posteriores e algumas evidenciam já sinais de uma mutação do gosto⁴⁸. É o caso da moldura que enquadra a composição em mosaico figurando a musa Euterpe (por vezes também referenciada como uma alegoria da Poesia)⁴⁹, cuja autoria pertence ao ourives Giuseppe Spagna (1765-1839), que desenvolveu actividade no contexto do Sacro Palácio Apostólico, à semelhança do que se verificara já com seu pai, o ourives Paolo Spagna (1736-1788)⁵⁰. Também esta obra, datável de 1790 (o mosaico fora realizado por Filippo Cocchi cinco anos antes, em 1785), constituiu uma oferta pontifícia, em concreto do papa Pio VI à princesa Sofia Albertina da Suécia, em 1793⁵¹. Alvar González-Palacios, autor que se ocupou como nenhum outro deste tema dos mosaicos e respectivas molduras setecentistas, apresenta em diversas obras, em particular no seu livro *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*, um conjunto significativo destas peças, mais tardias, datáveis da década de setenta em diante, que funcionavam recorrentemente como presentes pontifícios a membros das casas reais europeias, em concreto, a quando das suas visitas à cidade pontifícia⁵². Uma dessas molduras, de formato oval, datável de 1775, – que há poucos anos surgiu no mercado de

⁴⁷ BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA, Ms. 237, Carta 21, fl. 48.

⁴⁸ Refira-se porém que se fará referência tão-só às molduras morfologicamente idênticas, ou seja, de formato oval, pois aquelas rectangulares (mais abundantes ainda nos anos finais da centúria de Setecentos), ainda que passíveis de serem consideradas do ponto de vista de afinidades pontuais, afiguram-se-nos demasiado diferentes.

⁴⁹ A peça surge referenciada designadamente em: GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Il Tempio del Gusto*, (...), p. 149 e ss. (1ª edição 1984), GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar, dir. – *Mosaici e Pietre Dure: mosaici a piccole tessere, pietre dure a Parigi e a Napoli*. Vol. I. Milão: Fratelli Fabbri Editori, 1982, GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar, dir. – *L’Oro di Valadier: Un Genio nella Roma del Settecento*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1997, N° 101, GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – 63. Filippo Cocchi and Giuseppe Spagna. *Poetry*. In BOWRON, Edgar Peters, RISHEL, Joseph J., dir. – *Op. cit.*, pp. 177-178, COLLE, Enrico; GRISERI, Angela; VALERIANI, Roberto – *Bronzi Decorativi in Italia. Bronzisti e Fonditori Italiani dal Seicento all’Ottocento*. Milão: Electa, 2001, p. 221 e GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*, (...), p. 236.

⁵⁰ Acerca dos Spagna e de Giuseppe em particular, veja-se BULGARI, Costantino – *Op. cit.*, Vol. II, p. 422 e ss. e CALISSONI, Anna Bulgari – *Op. cit.*, pp. 399-401.

⁵¹ Cf. GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – 63. Filippo Cocchi and Giuseppe Spagna. *Poetry*, (...), p. 177.

⁵² Cf. GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*, (...), pp. 227-241. Acerca da produção, crescentemente mais difusa, à medida que se avança de Setecentos para Oitocentos, veja-se também: GRIECO, Roberto – *Micromosaici Romani*.

antiquariato londrino e que possui actualmente paradeiro desconhecido – enquadrava uma composição em mosaico do *Ecce Homo* idêntica à de Lisboa e de Aranjuez, ou seja, tendo como modelo sempre a mesma pintura de Guido Reni, mas apresentava soluções decorativas diferentes, mais próximas daquelas veiculadas pelas molduras da autoria de Paolo Spagna⁵³. Aliás, a repetição das mesmas composições pictóricas em mosaico é frequente e não pode ser considerada para efeitos de datação das peças. Terão assim de ser as molduras a assegurar uma datação mais precisa, através da documentação ou da análise estilística.

Quanto a esta última vertente de análise importa referir as suas limitações, tendo em conta a adopção dos mesmos modelos compositivos e soluções decorativas por parte dos diferentes autores, alimentada pela circulação de elencos de gravuras, como a já mencionada de Giovanni Giardini a que pode ainda juntar-se uma outra igualmente de significativa difusão, as *Nuove Inventioni* de Filippo Passarini, impressas em Roma no ano de 1698⁵⁴. Embora publicada nos derradeiros anos do século XVII, esta obra continuou a circular, sobretudo entre as diversas categorias de profissionais das artes decorativas, durante várias décadas da centúria de Setecentos. Por outro lado, a circulação de desenhos e de modelos tridimensionais entre oficinas, conhecida no ambiente da primeira metade do *Settecento* romano⁵⁵, é outro contributo relevante para uma relativa uniformização de formulários e soluções que obsta a uma eficaz atribuição de autoria claramente individualizada.

Porém, algumas das obras de Francesco Giardini podem funcionar como termo de comparação também para as soluções pontuais, no âmbito compositivo, decorativo e plástico. É o caso das já por demais referenciadas molduras pertencentes ao Palácio Real de Aranjuez, cuja autoria se encontra documentalmente comprovada. Nessas peças é reconhecível uma solução

Roma: Gangemi Editore, 2008 e BANCHETTI, Maria Grazia – *Collezione Savelli. Mosaici Minuti Romani*. Roma: Gangemi Editore, 2004.

⁵³ Veja-se GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*, (...), p. 229; Refira-se ainda que a mesma pintura de Reni serviu igualmente de base à composição, da autoria de mosaicista Alessandro Cocchi, enquadrada por uma moldura em bronze dourado, pór-firo e prata, datável de 1773, que integra as colecções do Palácio Nacional da Pena (Inv. PNP 611) – veja-se VALE, Teresa Leonor M. – *De Roma para Lisboa. Um Álbum para o Rei Magnânimo*. Roteiro. Lisboa: SCML; Museu de S. Roque, 2015, n.º 26.

⁵⁴ Filippo PASSARINI – *Nuove Inventioni d’Ornamenti d’Architettura e d’Intagli Diversi Utili ad Argentieri Intagliatori Ricamatori et Altri Professori delle Buone Arti del Disegno*. Roma: Domenico de Rossi, 1698.

⁵⁵ Veja-se a abordagem que efectuamos desta problemática em VALE, Teresa Leonor M. – *L’atelier degli Zappati: opere per il Portogallo di una famiglia di argentieri romani del Settecento*. In DEBENEDETTI, Elisa, dir. – *Studi sul Settecento Romano. Palazzi, chiese, arredi e scultura*, Vol. I. (col. *Studi sul Settecento Romano*, 27). Roma: Bonsignori Editore, 2011, pp. 197-215.

idêntica à observável nas molduras de Lisboa quanto ao remate superior: a massa de nuvens da qual emergem cabeças aladas de querubins em torno, no caso das molduras do Museu Nacional de Arte Antiga, da pomba do Espírito Santo e da Cruz. Tais cabeças de querubins apresentam-se em tudo semelhantes às das molduras de Aranjuez, tanto na multi-direccionalidade da sua disposição (conferindo dinamismo pela multiplicidade de olhares solicitada ao observador), como no seu tratamento plástico: fisionomia delineada com grande cuidado e precisão (como se de retratos de crianças se tratassem) em termos do desenho como da modelação da massa, cabelos bem definidos mas sugerindo aquele toque de vento capaz de os conduzir preferencialmente num determinado sentido. Idêntico tratamento evidenciam os anjinhos de corpo inteiro, tenentes das armas reais, na parte inferior das molduras (inexistentes nas de Aranjuez). Um outro pormenor que acomuna as quatro molduras é a guirlanda de ramos de folhagem com bolotas que anima o extradorso das molduras, ao longo de um pouco mais de metade deste. A definição das folhas e das pequenas bolotas que as pontuam, a ritmo regular mas naturalista, é em tudo semelhante, no que ao tratamento plástico concerne, entre os dois pares de molduras que nos têm vindo a ocupar⁵⁶. Não se trata assim apenas da eleição de um mesmo vocábulo ornamental, detentor de um determinado significado simbólico – a bolota significa, do ponto de vista da simbólica espiritual, o poder do espírito e a virtude que alimenta a verdade, aquela verdade que provém de duas fontes: a natureza e a revelação⁵⁷ –, mas também de uma idêntica concretização plástica desse motivo.

Estas afinidades plásticas permitem assim, mais do que as compositivas – que podem justificar-se pelo recurso a um idêntico referente desenhado ou gravado – aceitar a mesma autoria, pelo que se nos afigura plausível considerar serem oriundas da oficina de Francesco Giardini as molduras do Museu Nacional de Arte Antiga, como o são as outrora oferecidas pelo papa à rainha Maria Amália da Saxónia e na actualidade pertencentes às colecções do Palácio Real de Aranjuez.

Estas molduras constituem-se assim como testemunhos, do muito e artisticamente relevante o trabalho realizado para Portugal pelo ourives e fundidor romano Francesco Giardini durante o reinado do Magnânimo, lamentavelmente em grande parte hoje desaparecido.

⁵⁶ Sendo completamente diferente em outras molduras afins, como por exemplo a de Paolo Spagna, datável de 1775, enquadrando um *Ecce Homo*, igualmente a partir de uma pintura de Guido Reni, e que possui na actualidade localização desconhecida mas surge reproduzida em fotografia em GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar – *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*, (...), p. 229.

⁵⁷ Cf. por exemplo CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont-Jupiter, 1992, p. 479 (1^a ed. 1969).



Fig. 1 – Medalhão do *Ecce Homo*, Pietro Paolo Cristofari (1685-1743) e Francesco Giardini (1692-1757), atrib.; mosaico e bronze dourado; 140x73 cm; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fotografia do M.N.A.A.



Fig. 2 – Medalhão da *Virgem Orante*, Pietro Paolo Cristofari (1685-1743) e Francesco Giardoni (1692-1757), atrib.; mosaico e bronze dourado; 140x73 cm; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fotografia do M.N.A.A.



Fig. 3 – Medalhão do *Ecce Homo* – pormenor da parte superior da moldura: anjinhos e pomba do Espírito Santo.



Fig. 4 – Medalhão da *Virgem Orante* – pormenor da moldura: anjinho.



Fig. 5 – Medalhão da *Virgem Orante* – pormenor da parte inferior da moldura: armas de Portugal.



Fig. 6 – Medalhão da *Virgem Orante* – pormenor da moldura: bolotas.

A Imaginária de Vestir: Reflexões em torno do seu Estudo e Inventariação em Portugal

Diana Rafaela Pereira¹

RESUMO: O presente artigo surge na sequência da investigação feita no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, que teve como objeto de estudo a Imaginária de Vestir em Aveiro, e como objetivo principal valorizar a Imaginária de Vestir, e alertar para o seu estudo e correta inventariação, conservação e exposição. A ausência de atenção relativamente a esta imaginária – que agrega outras artes decorativas – na historiografia da arte portuguesa, levou à necessidade de sintetizar o que foi encontrado sobre a temática a nível internacional. Propõem-se as possíveis vertentes de análise sobre a prática de vestir imagens, desde a procura de respostas sobre a origem deste fenómeno em contexto Cristão, às diferentes formas que as imagens de vestir podem adotar, não esquecendo a importância dos seus enxovais e adornos, e a proximidade que tiveram junto das comunidades em que se inseriram.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens de Vestir; devoção mariana; têxteis; ourivesaria; *ex votos*

ABSTRACT: This article follows a research carried out under the Master's degree in History of Portuguese Art, which had as its object of study the devotional dressed sculpture in Aveiro, and as main goal to help value this type of sculpture and alert for its study and proper inventorying, conservation and display. The absence of attention regarding this sculpture – which aggregates other decorative arts – in the historiography of Portuguese art, led to the need of synthesize what was found on this subject internationally. We propose the possible ways of analyses on the practice of dressing sacred images, from the search for answers about the origin of this phenomenon in a christian context, to the different forms this images may adopt, never forgetting the importance of their outfits and adornments, and their proximity with the communities to which they belonged.

KEYWORDS: "Devotional Dressed Sculptures" images; marian devotion; textiles; Jewelry; *ex-votos*

RESUMEN: Este artículo es consecuencia de la investigación llevada a cabo bajo el Máster de Historia del Arte Portugués, que tuvo como objeto de estudio las Imágenes de Vestir en Aveiro, y como objetivo principal valorar las Imágenes de Vestir, e alertar para su estudio e adecuado inventario, almacenamiento y exhibición.

¹ Doutoranda de História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

La falta de atención que se presta a estas imágenes – a que se añaden otras artes decorativas – en la historiografía del arte portugués, llevó a la necesidad de resumir lo que se encontro sobre el tema a nivel internacional.

Por lo tanto, se proponem las posibles formas de análisis de la práctica de vestir las imágenes, desde la búsqueda de respuestas sobre el origen de este fenómeno en un contexto cristiano, a las diferentes formas que las imágenes pueden tomar, sin olvidar la importancia de sus trajes y adornos, y la cercanía que tienen con las comunidades en que se encuentran.

PALABRAS-CLAVE: Imágenes de vestir; devoción mariana; textiles; joyería; *Exvotos*

Introdução

O caminho encetado em busca de respostas sobre a imaginária de vestir, contituiu uma opção, surgida no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, quando, ao escolher como temática fulcral da dissertação a iconografia mariana, foi imediata a percepção de como esta se evidenciou naquela categoria escultórica.

Com alguma surpresa, deparámo-nos com uma quase total inexistência de estudos sobre a imaginária de vestir em Portugal, no contexto da historiografia da arte. Essa surpresa reside no facto de esta categoria agregar em si não só escultura, mas também têxteis, ourivesaria e joalharia, sendo evidente a sua pertinência para o estudo das artes decorativas.

A importância do seu estudo é também relevante para domínios como a Antropologia ou a História económico-social, já que a maioria dos exemplares de imaginária de vestir se encontra associada a fenómenos coletivos ou que tiveram importância para as comunidades em que se inserem, tornando-se por vezes o “cartão-de-visita” de uma região. Além destes, o seu estudo é, obviamente, determinante para as áreas da Conservação e Restauro e da Museologia.

A sua especificidade enquanto obra integrante de várias expressões artísticas, de materiais distintos, e que junta cronologias diversas – já que se trata de uma obra de evolução e renovação contínua, não só no que diz respeito aos seus elementos exteriores, vestes, roupa branca e joias, mas possivelmente também ao que às suas partes esculpidas respeita – torna essencial a sua valorização e a sua correta inventariação, conservação e exposição.

É, assim, vasta a quantidade de perspectivas de estudo aplicáveis a esta imaginária. Se, por um lado, a devemos analisar enquanto objeto artístico, percebendo as suas variadas sub-tipologias e funções e analisando os seus enxovais e adornos, não poderemos descurar os contextos em que foram geradas, nem deixar de perguntar o que originou o fenómeno de vestir as

imagens sagradas no contexto cristão e o porquê da sua popularidade – a qual contrariava orientações sinodais – e sequente e progressiva desvalorização até aos dias de hoje.

0. Estado da Questão

A imaginária de vestir está ainda muito associada à maioria da escultura processional da época Moderna e sobretudo à chamada “festa Barroca”. De facto, é consensual entre os autores consultados² que o hábito de vestir as imagens em contexto cristão terá atingido o seu auge no século XVIII, no entanto, sabe-se também que esta prática teve a sua origem na Idade Média – com exemplares conhecidos que remontam ao século XIII – pelo que ainda é desconhecida a importância e dimensão atingida neste período.

É também aceite que este é um fenómeno de países católicos do sul europeu – Península Ibérica, França e Itália –, exportado para a América Latina e atingindo aí grande disseminação. Contudo, falta ainda perceber que papel teve nos países do Norte e Centro da Europa antes dos movimentos protestantes.

As estruturas simplificadas desta imaginária, que em grande parte dos casos apresenta perfeitamente talhadas apenas as partes visíveis – rosto, mãos e por vezes pés – foram sendo associadas a produções pouco eruditas e a contextos pobres, e justificadas pela facilidade (leveza) de transporte nas procissões.

É plausível que isto tenha sido verdade em muitos dos casos, no entanto não pode ser aplicado à totalidade desta imaginária e muito menos ser o fator identificativo da mesma.

Assim, é necessário compreender que as estruturas simplificadas (não utilizemos expressões como “inacabadas” ou “incompletas”) destas imagens, o eram com o objetivo claro de serem vestidas e por isso são habituais casos

² ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultóricas Marianas. Influencia en Tres Imagenes Medievales Representativas*. Sevilla: [s. n.], 1989. Dissertação de Doutoramento apresentada à Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, p. 31; ALBERT-LORCA, Marlène – La Vierge mise à nu par ses chambrières. *Clio. Histoire, femmes et sociétés [em-linha]*, 2 (1995). In <http://clio.revues.org/494> (2014.07.19), p. 2; BORTOLOTTI, Lidia – Gli Abiti della Festa. *Rivista IBC, Informazioni commenti inchieste sui beni culturali. Il Periodico dell'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna [em-linha]*. Bologna: *Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna*. Nº 1 (2007), s/ paginação. In <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200701/xw-200701-a0011> (2014.07.20); CUESTA MAÑAS, José – Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas. In MONTOJO MONTOJO, Vicente, coord. – *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*. Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2011, p. 177.

de esculturas de vulto ou totalmente esculpidas que a dada altura foram “amputadas” para envergarem roupas.

Por outro lado, são muitos os exemplares ligados a produções de qualidade técnica e a esferas ricas da sociedade, nomeadamente à realeza, à nobreza ou a instituições monásticas com posses.

São vários os autores³ que defendem que esta imaginária era somente possível a entidades com poder económico, já que muitas vezes os enxovais têxteis e os adornos de ourivesaria ficavam tão dispendiosos como as esculturas e, principalmente no caso dos primeiros, a sua manutenção impunha contínuas substituições.

Finalmente, a justificação das suas estruturas simplificadas com a facilidade de transporte nos andores processionais, denota o ainda escasso conhecimento acerca destas celebrações já que sabemos como esses sistemas de suporte atingiam, em alguns casos, a dimensão de intrincados retábulos portáteis⁴.

Torna-se imperativo perceber que a mesma simplificação escultórica – por vezes limitada a meros sistemas estruturais sem qualquer corporalidade aos quais se adicionam caras e mãos esculpidas – se deve ao ato de vestir, à importância das vestes, e que este pode ter várias explicações.

Mesmo quando o valor técnico e artístico se refere apenas às vestes e demais adornos, teremos sempre de olhar para estas imagens pelo valor histórico e devocional que detêm.

Não deixa de ser com admiração que verificamos que, por exemplo, no *Dicionário de Escultura Portuguesa*, publicado em 2005 e dirigido por José Fernandes Pereira⁵, não existe qualquer entrada sobre imaginária de vestir, de roca ou processional.

³ SIGÜENZA MARTÍN, Raquel – Arte y Devoción Popular: una Imagen Vestidera en el Museo Cerralbo. *Pieza del Mês: Enero 2010*. Madrid: Museo Cerralbo. 2009, p. 9; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto – Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: el Caso de Murcia. Comunicação no *Congresso Internacional Imagen Apariencia, 19-21 noviembre 2008 [em-linha]*. 2009, s/ paginação. In <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2929045> (2014.03.10); CUESTA MAÑAS, José – Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas. *Op. cit.*, p. 178; VEGA, J. – Irracionalidad Popular en el arte figurativo español del siglo XVIII. *Anales de literatura Española*. 10 (1994), pp. 247/249 e WEBSTER, S. V. – Shameless Beauty and Worldly Splendor on the Spanish Practice of Adorning the Virgin. In THUNO, E.; WOLF, G. (ed.) – *The Miraculous Image in the late Middle Ages and Renaissance*. [S.l.]: L’erma di Bretschneider pp. 249-271.

⁴ VEGA SANTOS, Jesús Manuel – *Los Pasos de Cristo y Misterio de la Semana Santa de Sevilla Elaborados en Madera: Impronta Artística, Evolución y Catalogación*. Sevilha: [s. n.], 2010. Dissertação de Doutoramento apresentada à Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

⁵ PEREIRA, José Fernandes, dir. – *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2005.

Se, por outro lado, nos detivermos no glossário anexo às *Normas de Inventário* para a Escultura publicadas pelo IPM, deparamo-nos com uma definição bastante incompleta para “imagem de vestir”:

*“Representação esculpida que se completa com a roupa têxtil que a veste. (v. imagem de roca). Muitas imagens foram sujeitas a altera es sobre a sua escultura original com o objetivo de as adaptar para serem vestidas. Outras, não tendo sofrido altera es, podem ser vestidas, assim se mantendo em permanência ou apenas episodicamente.”*⁶

Foram entretanto publicados estudos que reviram de forma mais satisfatória as classifica es e várias tipologias dentro do vasto grupo da imaginária de vestir, principalmente oriundos da América Latina, nomeadamente do Brasil – onde se destaca a tese de Doutoramento de Maria Regina Emery Quites⁷, além de vários artigos da mesma autora, ou de Maria Helena Ochi Flexor e Adalgisa Arantes Campos⁸.

Em Portugal, o único autor de que temos notícia se ter debruçado nesta questão,   Duarte Nuno Chaves⁹, que aplicou as defini es formuladas por Emery Quites na análise do conjunto de vestir dos Franciscanos de Ribeira Grande, em S. Miguel, nos Açores.

No entanto, além da disserta o e de outras contribui es deste autor¹⁰ – que se det m sobretudo nas tipologias da imaginária de vestir e

⁶ CARVALHO, Maria João Vilhena de – *Normas de Inventário: Escultura – Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 2004, p. 144.

⁷ QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. Campinas: [s. n.], 2006. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

⁸ Destas duas autoras sublinham-se: FLEXOR, Maria Helena Ochi – *Imagens de Vestir na Bahia*. In LAMEIRA, Francisco Ildefonso, coord – *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: A Arte no Mundo Português nos Séculos XVI – XVII – XVIII – Faro – 25 a 29 de Setembro de 2001*. Faro: Universidade do Algarve/ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais/ Departamento de História, Arqueologia e Património, 2002, pp. 275-293; CAMPOS, Adalgisa Arantes – *Piedade Barroca, Obras Artísticas e Arma es Ef meras: as Irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais*. In PEREIRA, S nia Gomes; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, org. – *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, vol. I. Rio de Janeiro: CBHA/PUC-Rio/UERJ/UFRJ, 2004, pp. 17-31.

⁹ CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»: os últimos Guardi es do Património Franciscano na Cidade da Ribeira Grande, S. Miguel, Açores*. Ponta Delgada: [s. n.], 2012. Disserta o de Mestrado apresentada à Universidade dos Açores.

¹⁰ CHAVES, Duarte Nuno – *A Tradi o de vestir imagens religiosas e a sua difusão no espaço ibero-americano nos séculos XVI a XVIII*. Comunica o no *Colóquio Internacional Mar dos Açores, Mar de Portugal, Mar da Europa: aprofundar o passado para projetar o futuro*. Ponta Delgada: Centro de História d’Aquém e d’Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidades Nova de Lisboa, Universidade dos Açores, 27-29 de Novembro de 2014. Veja-se também COSTA, Susana Goulart – *Programa Científico da Igreja dos Franciscanos da*

no património dos franciscanos e da sua proximidade com a comunidade de Ribeira Grande –, e de esparsos artigos sobre Meninos Jesus vestidos à moda profana¹¹, sobre peças de ourivesaria e joalheria¹² ou têxteis¹³ que adornam e vestem imagens, ou sobre procissões¹⁴, nada foi encontrado que tentasse aprofundar o fenómeno da imaginária de vestir em Portugal e as suas origens.

Em Portugal, a publicação mais significativa e útil – quer pela sua exaustão enumerativa pré-Terramoto de 1755, quer pelas descrições satisfatórias ainda que incompletas e, por vezes, inexatas –, para o estudo da imaginária de vestir, neste caso mariana, é o *Santuário Mariano* de Fr. Agostinho de Santa Maria, constituído por dez volumes, publicados entre 1707 e 1723¹⁵, que elenca as imagens milagrosas de Nossa Senhora espalhadas pelo país e demais territórios do Império à altura.

Ao longo dos dez tomos, além de explicar a origem (que em muitos casos remonta à época medieval) e percurso das imagens, Agostinho de Santa

Ribeira Grande: Museu Vivo do Franciscanismo. Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Universidade dos Açores, 2013, onde os capítulos respeitantes à Procissão dos Terceiros Franciscanos e às suas imagens de vestir são baseados nos estudos do autor anterior.

- ¹¹ GONÇALVES, Flávio – O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus. *Revista de Etnografia*. Porto: Museu de Etnografia e História. Vol. 9, tomo 1 (1967), pp. 5-34; FORTUNA, Elisa – Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII). *Brigantia*. Bragança: Assembleia Distrital. Vol. 2, 2/3 (1982), pp. 315-332.
- ¹² PENALVA, Luísa – As Jóias da Virgem do Carmo. *Revista de História da Arte*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2 (2006), pp. 236-241; MOTA, Rosa Maria dos Santos – Senhoras Ouradas do Norte de Portugal. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2010, vol. 1, pp. 253-271.
- ¹³ AA. VV. – *Nossa Senhora Madre de Deus de Guimarães: Alfaias*. Guimarães: Civilização Editora/ Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos/ Museu de Alberto Sampaio, 2004; SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário; PINTO, Clara Vaz, coord. – *O Manto da Senhora da Oliveira. Museu de Alberto Sampaio – Guimarães*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.
- ¹⁴ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho Ferreira – A Procissão de Cinza e a Ordem Terceira de São Francisco do Porto: Análise de um Esquema Devocional. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. – *Os Franciscanos no Mundo Português II: As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012, pp. 421-472; VECHINA, Sofia Nunes – Ordem Terceira de São Francisco de Ovar: Procissão das Cinzas. Uma Procissão com Três Séculos. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. – *Os Franciscanos no Mundo Português III: o Legado Franciscano*. Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2013, pp. 919-946.
- ¹⁵ MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuário Mariano, E Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, em graça dos Prêgadores, & dos devotos da mesma Senhora*. Lisboa: Oficina de António Pedrozo Galram, 10 tomos, 1707-1723.

Maria indica quase sempre o seu material e como são constituídas, as suas dimensões, se têm ou não Menino Jesus ao colo e se são “*de vestidos*” e “*de roca*”, se são todas esculpidas mas vestidas devido à devoção dos crentes, e até quando foram amputadas ou cortadas para serem vestidas.

Mostrou-se necessário atentar ao que se escrevia em Espanha, onde esta temática é já bastante presente e usual – porque, devemos realçar, a imaginária “vestideira” encontrou ali enorme popularidade, provavelmente como em nenhum outro sítio –, em França e Itália, de onde nos chegam notícias de exposições¹⁶ e colóquios¹⁷ dedicados a estas imagens, e como já foi referido, no Brasil e noutros países da América do Sul¹⁸.

Apesar desta manifesta ausência de interesse observada em Portugal, foi verificada uma atenção crescente (mas ainda diminuta), por exemplo com a recente exposição intitulada “A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir”, patente na Igreja do Salvador em Évora no início de 2014 e organizada pela Direção Regional de Cultura do Alentejo, em parceria com o Museu de Évora. Os exemplares aí expostos mostraram a variedade de tipologias, técnicas, materiais, dimensões e objetivos que encontramos no seio desta imaginária.

Os vários autores internacionais consultados dividem de formas diversas as várias imagens de vestir¹⁹. Até ao momento a classificação mais completa terá sido a da referida Emery Quites²⁰, à qual é necessário, no entanto, acrescentar considerações adicionais. Sobretudo, é essencial ter

¹⁶ Exposição “*Ícône de Mode*”, novembro de 2011 – março de 2012, Musée des Tissus et Musée des Arts Decoratifs de Lyon. In <http://www.mtmad.fr> (2014.07.20).

¹⁷ AA. VV. – *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite. Atti del Convegno Restauro 2005 – Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005 [em-linha]*. Bologna: Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, 2010, s/paginação. In <http://online.ibr.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/apubblicazioni/t?NRECORD=0000047838> (2015.02.26).

¹⁸ Para um Estado da Arte internacional sobre esta temática consulte PEREIRA, Diana Rafaela Martins – *Imagens de Vestir em Aveiro: a Escultura Mariana. Do século XVII à Contemporaneidade*. Porto: [s. n.], 2014. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 30-39.

¹⁹ CABRERA ORELLANA, Clara – *La Escultura de Candelero de los siglos XVII y XVIII, com miras a su Investigación, Protección, Conservación-Restauración y Difusión*. Quito: [s. n.], 2010. Tese de Licenciatura apresentada à Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Tecnológica Equinoccial, pp. 55-66; RODRÍGUEZ MUÑOZ, Mária José – *Imaginería Chilota: Caracterización de la Imaginería Religiosa en el Archipiélago de Chiloe (sur de Chile)*. Valencia: [s. n.], 2010. Testina Final de Máster apresentada à Universidad Politecnica de Valencia, 2010, pp. 22-23.

²⁰ QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Op. cit., pp. 250-257.

em conta que existem inúmeras exceções que não se encaixam em nenhum dos grupos adiante referidos.

No âmbito da imaginária de vestir podemos separar dois grandes grupos.

Por um lado, as **imagens que se vestem**, mas que não necessitam de vestes para serem lidas – ou seja, a sua mensagem ou leitura existem independentemente das vestes –, entre as quais estão:

- esculturas de **vulto**, pleno ou parcial, que trajam indumentárias completas ou apenas mantos, diariamente ou em dias de festa, possivelmente por questões devocionais;
- esculturas **articuladas** (nos ombros, cotovelos, e por vezes pulsos, ancas ou joelhos) cujos sistemas de articulação não estão à vista devido a revestimentos com couro, tela, cera ou gesso não sendo necessárias vestes, por vezes adicionando-se apenas um manto ou túnica. Os casos mais exemplificativos são o Senhor dos Passos ou o Cristo crucificado.

Por outro lado, existem as **imagens de vestir** propriamente ditas, propositadamente criadas para serem vestidas, ou que a dada altura da sua existência foram modificadas com esse objetivo. Assim, as imagens de vestir são aquelas que estruturalmente e obrigatoriamente necessitam de vestes, visto que a sua leitura não é possível sem as mesmas. Não só a sua leitura iconográfica, mas também, em alguns casos, a sua leitura enquanto corpo antropomórfico. As vestes não são meros adornos decorativos, são elementos semânticos e narrativos que transmitem a mensagem que se pretende passar²¹.

Duarte Nuno Chaves também realça este aspeto importante para a leitura das imagens de vestir, quando diz que as vestes são “*sinónimos de uma contextualização que pode ser alterada de imagem para imagem, de procissão para procissão*”, ou seja “*para estas esculturas o «contexto» não pode estar dissociado das vestes que as mesmas suportam*”²². Por isso é habitual que uma imagem da Virgem tenha diferentes vestidos que se adaptam às diferentes celebrações: de glória ou de luto.

Dentro deste grupo estão:

- as imagens **adaptadas**, que sofreram alterações à sua forma original, sendo antes inteiramente entalhadas (incluindo vestes)

²¹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto – *Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: el Caso de Murcia*, Op. cit., s/ paginação.

²² CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»: os Últimos Guardiões do Património Franciscano na Cidade da Ribeira Grande, S. Miguel, Açores*. Op. cit., p. 172.

e estáticas. Um dos casos portugueses mais conhecidos é o da antiga imagem de Santa Maria de Guimarães, hoje no Museu de Alberto Sampaio, datada do séc. XIII. Era uma Virgem em Majestade, coroada, entronizada e segurando o Menino, até que em data incerta lhe retiraram a coroa, os braços, o trono e até o Menino, para que pudesse ser totalmente vestida²³;

- as imagens **anatomizadas**, que apresentam todas as partes do corpo esculpidas de uma forma simplificada, sugerindo apenas os volumes anatómicos, e que habitualmente apresentam uma policromia única a cobrir a parte do corpo escondida pelas vestes (normalmente azul, branco, cinza ou rosa), como que indicando a “roupa interior”, assim representadas talvez para não revelar partes íntimas, como propõe Emery Quites²⁴ (Fig. 1);
- as imagens **de vestes sintetizadas**, que em vez de sugerirem formas anatómicas, apresentam linhas, volumes e pregueados de vestes, esculpidos com mais ou menos detalhe, mas sem acabamentos que tenham como objetivo imitar o tecido, apenas pintados com a mesma cor, indicando que indica que a peça tem de ser vestida com tecidos naturais. Em alguns casos pode tratar-se da representação de uma roupa interior, mas noutros existe mesmo uma indicação de vestes “exteriores” (Figuras 2 e 3);
- as imagens **de roca**, que são caracterizadas por, em vez da representação das pernas, apresentarem uma armação de várias ripas de madeira, habitualmente de forma cónica (assente numa base oval ou retangular) e em cima da qual se encaixa o corpo superior da escultura (Fig. 4). Esta armação pode ser aberta ou revestida com tela ou tecido, de modo a que não se vejam as tábuas (Fig. 5). Também há exemplos em que as tábuas estão unidas constituindo uma forma cónica ou retangular oca, mas fechada;
- surgem, ainda, imagens **mistas** que combinam partes talhadas sinteticamente – de volumes anatómicos ou com sugestão de vestes –, e estruturas ditas de roca porque constituídas por várias ripas de madeira que substituem partes do corpo como o tronco ou as pernas.

²³ Ficha de Inventário “Santa Maria de Guimarães”. Museu de Alberto Sampaio. Nº de Inventário MAS E 1. In *www.matriznet.dgpc.pt* (2014.09.05).

²⁴ QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Op. cit., p. 253.

Todos estes grupos podem ou não ter sistemas de articulação nos seus membros – no caso das imagens “adaptadas” esse mecanismo pode ter sido acrescentado por altura das suas amputações ou transformações (para facilitar o vestir da peça); podem ter cabelos (e barbas) esculpidos ou de cabelo natural; e podem ter olhos de vidro ou esculpidos no restante material da peça.

Geralmente – no que diz respeito aos quatro últimos conjuntos -, apenas apresentam pintura de carnações nas zonas visíveis, ou seja, cabeça e pescoço, mãos (e parte dos braços) e pés; podem ter a cabeça/pescoço esculpidos fixos ao tronco ou destacáveis e podem assumir posições de pé, sentadas ou genufletidas.

É, por isso, comum encontrar partes soltas como cabeças, mãos, braços ou pés, já que estes elementos encaixavam na restante estrutura podendo desmontar-se ou alterar-se. De facto, no caso de grupos processionais, pode ter sido usual utilizar-se uma mesma estrutura/corpo para representar diferentes santos.

Habitualmente de madeira, as imagens de vestir podem, no entanto, constituir-se de outros materiais e as suas estruturas podem desmaterializar-se e descorporalizar-se em meros esquemas de suporte e enchimento.

São casos que ainda não sabemos até que ponto são ou não raros nos panoramas nacional e internacional.

Existem imagens de pequenas dimensões, cujas estruturas vestidas são constituídas por esqueletos de fios de ferro torcidos, aos quais se adicionou tecido para sugerir os volumes anatómicos das mesmas²⁵.

Cremos que este tipo de estrutura só pode ser possível em esculturas de pequenas dimensões, ou em Imagens jacentes vestidas, como as representações da Nossa Senhora da Boa Morte, como verificamos num exemplar aveirense datado do séc. XVII (?), da Igreja da Nossa Senhora da Apresentação (mas proveniente do extinto e demolido Convento da Madre de Deus de Sá), constituído por uma estrutura cilíndrica de madeira, revestida com tecido, à qual se adicionam a cabeça, as mãos e os pés perfeitamente esculpidos e, claro, as vestes²⁶ (Fig. 6).

Por outro lado, surgem também exemplares em que a cabeça, as mãos e os pés são em ceroplástica. De Itália, chegam-nos notícias de vários

²⁵ CIATTI, Marco (et al.) – Due Madonne Vestite: Dormitio Virginis e Addolorata – Simulacri in Ceroplastica dell’abbazia di S. Spirito, Caltanissetta. In AA. VV. – *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Op. cit., s/ paginação.

²⁶ ROCHA, Hugo Calão – *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro: dos Objectos às Devoções. Um Espólio do Museu de Aveiro*. Porto: [s. n.], 2009. Relatório de Estágio/Mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Registo de Inventário N.º 14.

exemplares de vestir, moldados em cera, ou utilizando este material e até papel machê (“*cartapesta*”)²⁷, para revestir as partes visíveis/não vestidas tentando recriar pele humana.

Em países ibéricos e de herança ibérica, a cera foi usada para enrijecer tecidos, a par de gesso ou cola, para que estes pudessem ser moldados, pintados e estofados, sobre estruturas ocas de madeira²⁸ – a esta técnica chama-se “tela encolada”²⁹.

Em Portugal não temos conhecimento do uso regular desta técnica em peças escultóricas, ou pelo menos não da forma em que se encontram exemplares sul-americanos, e não a poderemos inserir no círculo da imaginária de vestir já que não supõe a utilização de tecidos ao natural. Contudo, encontrámos algumas peças cujas armações de roca estão revestidas possivelmente através deste processo de embeber tecido num desses materiais. Mais habitual é vermos imagens cujas estruturas do peito, tronco e ancas, estão revestidas com tecido simples (Figuras 7 e 8).

Para conseguir uma aparência o mais realista possível, as imagens de vestir eram até revestidas com pele de cabrito/cordeiro numa tentativa de imitar a derme humana, no entanto a técnica mais comum foi a pintura de carnações, com acabamento mate ou brilhante³⁰, a qual atingiria enorme verosimilhança, principalmente nas figuras nuas dos Meninos Jesus.

O vidro, o cristal e a resina foram usados para representar lágrimas, particularmente nas imagens das Dolorosas; ossos animais, dentes humanos e madrepérola, foram usados para imitar dentes e unhas; como referido acima, os olhos podiam ser esculpidos e policromados ou, preferencialmente,

²⁷ LORENZINI, Lorenzo – Statue Vestite tra Ferrara e Comacchio; LUSVARGHI, Angela; MICHELETTI, Ivana – Dall’Abito alla Camiciola: le Vesti Restaurate delle Madonne e GIUSTO, Mariangela – Indagine in Elaborazione: la Presenza dei Simulacri «da Vestire» della Vergine com il Bambino nei Territori di Parma e Piacenza. In AA. VV. – *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Op. cit., s/ paginação.

²⁸ QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Op. cit., pp. 242-243.

²⁹ RODRÍGUEZ MUÑOZ, Mária José – *Imaginería Chilota: Caracterización de la Imaginería Religiosa en el Archipiélago de Chiloé (sur de Chile)*, Op. cit., p. 23.

³⁰ CARVALHO, Maria João Vilhena de – *Normas de Inventário: Escultura – Artes Plásticas e Artes Decorativas*, Op. cit., p. 114.

em vidro devido ao seu brilho³¹; as perucas eram feitas com cabelo doado pelos devotos³². Muitas vezes aplicaram-se até pestanas postiças³³.

Este desejo de dotar as representações das divindades com características humanas, como por exemplo o movimento através de sistemas complexos de articulações, parece remontar à Idade Média se nos limitarmos apenas ao caso Cristão, já que são conhecidos exemplares de esculturas articuladas em civilizações anteriores³⁴.

E, se por um lado, a própria prática de vestir parece advir desse desejo de humanizar as figurações sacras, parece-nos que a sua explicação vai além desse aspeto.

A persistência de um fenómeno de raiz medieval

A prática de vestir imagens sacras no contexto cristão terá origem, por um lado, nas esculturas articuladas ou “autómatas”, como chamam os autores espanhóis³⁵, e no desejo de conferir movimento real e vida às imagens, as quais eram usadas em momentos específicos do calendário litúrgico como a Quaresma ou o Natal, em teatralizações da Paixão ou da Epifania.

Segundo Cornejo Veja, as esculturas com movimento existiam já na Antiguidade Egípcia, Grega e Romana e ao longo da Idade Média, mas terá sido em domínios Islâmicos que mais se complexificaram, sendo

³¹ Sobre o uso de olhos de vidro e o seu restauro veja-se: QUITES, Maria Regina Emery; MEDEIROS, Gilca Flores – Olhos de Vidro na Escultura Policromada: Tecnologia e Restauração. In AA. VV. – *Anais do VIII Congresso: Políticas de Preservação, Pesquisas e Técnicas em Conservação/Restauração/Formação Profissional*. Ouro Preto; Minas Gerais: ABRACOR, Associação Brasileira de Conservadores/Restauradores de Bens Culturais, 1996, pp. 189-193.

³² QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Op. cit., pp. 257-259; 273-275.

³³ CUESTA MAÑAS, José – Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas, Op. cit., p. 180.

³⁴ CORNEJO VEGA, Francisco – La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones. *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. 9 (1996), pp. 240-243.

³⁵ *Ibidem*, pp. 239-240; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio – Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco. In MARTÍN, Isidoro; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, ed. – *14º Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e Integración de las Artes, Málaga – del 18 al 21 de Septiembre de 2002*, Tomo I. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Desporto; Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 477-478.

através dos seus tratados que os autómatas se popularizaram na Europa renascentista³⁶.

É no âmbito religioso que se conhecem as esculturas animadas mais antigas, através da representação de divindades, e é na Baixa Idade Média que elas mais proliferam na Europa, em representações do Cristo Crucificado e Jacente e da Virgem em Majestade com o Menino³⁷.

Na Alemanha e em Inglaterra, estas esculturas remontam do século XIII aos princípios do XVI, no entanto algumas sofreram obliterações dos sistemas de movimento por parte dos Protestantes³⁸.

É em Espanha que se conhecem mais exemplares, como o Cristo de Limpias (Santander), que move os lábios, as pálpebras e os olhos e até goteja sangue³⁹ e o Cristo de Burgos (séc. XIV), com revestimento em pele de animal⁴⁰, cabelos, bigode e barba naturais, unhas em matéria córnea animal e uma pintura realista das chagas, lavradas em relevo e dispersas por todo o corpo⁴¹.

Da primeira metade do séc. XIII, é a conhecida imagem da *Virgen de los Reyes* com o Menino (*Capilla Real*, Catedral de Sevilha), ambos com articulações nos braços e pernas, mas cujos sistemas que permitiam movimento foram bloqueados em data incerta. Segundo a tradição, esta imagem foi encomendada por Fernando III, o Santo (1201-1252), o qual teria uma apetência especial por imagens vestidas da Virgem e terá sido o responsável pela sua popularização em Sevilha⁴².

³⁶ CORNEJO VEGA, Francisco – *La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones*, Op. cit., pp. 239-240.

³⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José – *El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003-2004, p. 232.

³⁸ *Idem*, p. 236.

³⁹ CORNEJO VEGA, Francisco – *La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones*. Op. cit., p. 421.

⁴⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José – *El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados*. Op. cit., p. 237.

⁴¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth – *Sistemas de Articulación en Cristos del Descendimiento*. València: [s. n.], 2011. Dissertação de Mestrado apresentada à Universitat Politècnica de València, p. 19.

⁴² ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservación de las Representaciones Escultóricas Marianas. Influencia en Tres Imágenes Medievales Representativas*, Op. cit., pp. 31-32.

Alguns autores como Sylvie Barnay⁴³, David Freedberg⁴⁴ ou Sánchez Lopez⁴⁵ propõem a possibilidade de que algumas destas esculturas animadas sejam a base real de lendas em que se conta que determinada imagem de Nossa Senhora ou do Cristo se moveu perante alguém.

Por outro lado, o aparecimento de imagens milagrosas, muitas vezes “feitas por anjos”, ganhava tal reconhecimento e importância que estas eram alvo de enorme devoção e de ofertas em agradecimento ou paga por favores ou preces – os *ex-votos* –, entre as quais se contavam vestes e ouros ou joias, que eram reaproveitados para o enxoval da imagem ou vendidas para adquirir novos itens de modo a melhorar o mesmo⁴⁶.

A isto podemos acrescentar a possibilidade de essas imagens milagrosas serem articuladas e que, portanto, parte dos seus “milagres” se pode dever a esses movimentos artificiais – mas isto são meras suposições.

Muitas destas imagens eram completamente talhadas e sofreram amputações porque os seus devotos as quiseram vestir.

O *Santuário Mariano* dá-nos a conhecer vários destes casos, em que há mutilações, como no caso da milagrosa imagem da Nossa Senhora de Belém, descoberta na antiga praia do Restelo por um clérigo por volta de 1529 e oferecida ao Convento de Santa Clara (Lisboa):

“de pedra, ou de barro, pelo q peza; (...) de muyto boa escultura, & pintada a oleo, como ordinariamente são as Imagens antigas. Està assentada em huma cadeirinha com o Menino Jesus nos braços, & elle tomando o peito na boca. A estatura será palmo, & meyo. As Religiosas antigas daquella casa, porque a quizeram ter com vestidos, lhe

⁴³ BARNAY, Sylvie – *El Cielo en la Tierra: Las Apariciones de la Virgin en la Edad Media*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1999.

⁴⁴ FREEDBERG, David – *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta* (trad. Purificación Jiménez y Jerónima Bonafé). Madrid: Ediciones Cátedra. Arte – Grandes Temas, 1992, pp. 323-357.

⁴⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio – Máquinas para la Persuasión. La función del Automata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco, Op. cit., pp. 477-484.

⁴⁶ Sobre exemplos de reaproveitamentos de ofertas a imagens vejamos, por exemplo, os seguintes estudos: ARAÚJO, Maria Marta Lobo de – *Servir a dois Senhores: a Real Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa através dos seus Estatutos de 1696*. *Callipole*. Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa. 9 (2001); CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras Preciosas na Arte Sacra em Portugal*. CTT – Correios de Portugal: Clube de Colecionadores dos Correios, 2010; MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Ao Redor de Nossa Senhora da Oliveira*. Guimarães: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier-Braga, 1998; PÉREZ MORERA, Jesús – «Imperial Señora Nuestra»: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves. In PEREZ MORERA, Jesús, coord. – *María, y es la Nieve de su Nieve, Favor, Esmalte y Matiz*. Santa Cruz de la Palma: Espacio Cultural Rafael Daranas/ Casa Massieu Tello de Eslava/ Edição Obra Social y Cultural de Cajacanarias, 2010; SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário (dir.); PINTO, Clara Vaz (coord.) – *O Manto da Senhora da Oliveira*. Museu de Alberto Sampaio – Guimarães, Op. cit.

*cortaráo as mãos da cadeirinha, & à Senhora lhe mandárao tirar a coroa da cabeça, que era da mesma materia de q a Senhora he formada, para lhe porem cabelleira, & coroa de prata.*⁴⁷

Ou outros exemplares em que simplesmente se vestem imagens todas esculpidas, como a desaparecida Nossa Senhora da Graça de Aveiro:

*“de madeyra, & tem ao Menino Deos em seus braços, ou tomandolhe o peyto, & como está tão unido à Senhora, não se pode bem ver, nem tambem o pôdem vestir, como fizerao à Senhora, que por mostrarem os que a servem a sua fervorosa devoção, a adornaram com ricos vestidos. Tem pouco mais de quatro palmos de altura; porém os vestidos, por serem mais compridos, fazem que ella pareça mayor.”*⁴⁸

Como vemos, o autor setecentista justifica o uso das vestes com a devoção e veneração pelas imagens, no entanto podiam, também, ser utilizadas de forma a reaproveitar uma escultura que se apresentasse degradada, mas que o povo continuava a venerar, como é descrito no exemplo da Nossa Senhora da Orada (Vila de Sousel), mais tarde substituída:

*“... era de escultura de madeyra, & podia ser, fosse a matéria corruptível, porque se começou a desfazer em forma; que intentarão enterralla. Esta resolução impugnou o povo, pela grande devoção que tinha à Senhora; & assim a reformarão, & ornarão de vestidos, armandolhe huma roca da cintura para bayxo, porque o rosto estava ileso, que he fermosissimo, & infunde grande reverencia, & veneração”*⁴⁹.

Além destas razões, devemos perguntar-nos se a prática de vestir imagens não se terá tornado popular ou moda, pelo mero desejo de adornar uma escultura de carácter sacro com objectos de valor que exaltassem o mesmo.

Por outro lado, a ostentação das referidas ofertas, nomeadamente das joias, na imagem, mostrava a importância desta para a comunidade, o seu reconhecimento e poder de intervenção na concessão de graças⁵⁰ e, como tal, também o poder da Igreja.

Mas esta exibição pode ainda justificar-se com o desejo de reconhecimento social por parte do próprio ofertante⁵¹ – quer para mostrar que o seu pedido foi atendido e por isso pago ou agradecido, pelo que tem uma

⁴⁷ MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuario Mariano*, Op. cit., 1707, Tomo 1, pp. 161-164.

⁴⁸ *Ibidem*, 1712, Tomo 4, pp. 391.

⁴⁹ *Ibidem*, 1718, Tomo 6, p. 144.

⁵⁰ Sobre a ostentação de *ex-votos* nas imagens veja-se GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; GALÁN CRUZ, Manuel – La Colección de Exvotos Metálicos de Nuestra Señora del Rocío. *Laboratorio de Arte*. Sevilha: Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Nº 25, 2 (2013), pp. 741-753.

⁵¹ MOTA, Rosa Maria dos Santos – *Senhoras Ouradas do Norte de Portugal*. Op. cit., pp. 255-258.

ligação especial com o seu Santo/Santa ou Virgem; quer para mostrar a sua capacidade económica.

Assim, na origem do fenómeno de vestir imagens estarão dois aspetos: a necessidade de esconder os artifícios que permitiam os movimentos, e portanto o desejo de dar vida às imagens e o teatro litúrgico; e o estatuto das imagens milagrosas, tão importantes para os crentes, que foram alvo de contínuas ofertas e de uma tamanha devoção que levou a que fossem vestidas.

Com o culto íntimo da igreja a voltar-se para o exterior citadino, e a complexificação iconográfica das procissões, as imagens foram aprimorando os seus sistemas de articulação, adaptando-se estruturalmente às vestes através de formas sintéticas mas que indicavam os volumes humanos vestidos, permitindo alteração de posturas e gestos e até de cabeças de diferentes expressões, ou a mudança de vestidos consoante o calendário litúrgico⁵².

Os gestos e faces expressivas, os cabelos naturais, as vestes e adornos brilhantes aproximavam as imagens do divino ao terreno.

Depressa se começam a vestir as imagens da Virgem como rainhas e as do Menino Jesus como príncipinhos, usando trajas e penteados que seguiam as modas profanas (ver imagem 9).

Mas a decência e honestidade das representações divinas impunha-se e as promiscuidades entre o sacro e o terreno deviam ser evitadas, tal como aconselhavam as deliberações do Concílio de Trento, e as orientações sinodais.

Através das Constituições Sinodais temos noção de alguns limites ultrapassados pelas imagens de vestir, mas também da persistência dessas práticas, que nos indicam não só a popularidade que o fenómeno da imaginária de vestir atingiu, mas também a proximidade direta que esta alcançou com os seus crentes – chegava a ir às casas dos mesmos para ser vestida.

Numa primeira fase, até meados ou finais do séc. XVII, as Constituições Sinodais apenas aconselham que as imagens se vistam com a decência e honestidade que os Santos e Santas representados implicam, que não se usem roupas à moda profana ou de seculares que depois retornem aos

⁵² CORNEJO VEGA, Francisco – La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones. *Op. cit.*, p. 490-507.

mesmos, e sim adornos próprios, e que as imagens de vestir deixem de ir a casa de particulares para serem vestidas⁵³.

A propósito da ida de imagens sacras a casas de particulares, Fr. Agostinho de Santa Maria conta-nos um curioso episódio que envolve a Imagem de Nossa Senhora do Vale, do Convento de Santo Eloy (trazida para Portugal por D. Leonor de Aragão [1402-1449] em 1437, diretamente de Roncesvalles) que mostra como a vontade popular se sobrepunha às direções dos clérigos:

“Pelos anos de 1681 (...) havendo-se de fazer a festa por dia da Natividade, como era costume, se havia de vestir a Imagem para se colocar no Altar mor, obsequio que repetia D. Archangela, mulher de D. João Castro Telles com duas devotas Donas: & por estar hua dellas extremosamente enferma, chamada Isabel da Silveira, se suspendeo o virem à Igreja, como costumavam, vestir a Senhora. Nestes termos arbitrou o Padre Manoel do Espírito Santo, que se levasse a Imagem da Senhora na antevéspera da festa a casa da devota Aya, para de lá vir vestida; o que impugnou o Padre Sacristão mor, dizendo, que parecia indecência levar a Santa Imagem fóra da Igreja, quando outra qualquer devota a viria nella compor: mas prevalecendo o arbitrio de que à dita fidalga D. Archangela se mandasse, para continuar no obsequio de vestilla, se executou assim. Succedeo que vestida a Santa Imagem, veyo hum Sacerdote Capellao da mesma Casa, & disse ao Padre Sacristão mor, com grande alvoroço, todo insiado, attonito, & cor mudada; que fossem a toda a pressa a casa de Dona Archangela, porquanto a Imagem da Senhora do Valle já estava vestida, & ornada, & se haviaõ admirado em seus olhos alguas lagrimas com espanto de toda a gente da casa.”⁵⁴

Se antes as orientações são brandas, já em finais do séc. XVII, determina-se que as imagens daí em diante feitas, o sejam num só material, ou seja, de talhe completo, sem necessidade de vestes⁵⁵ – “*por ser assim mais*

⁵³ *Sínodo Gaditano* de 12 de Março de 1591, cit. por ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultoricas Marianas*. Op. cit., p. 33; *Constituciones Synodales del Arzobispado de Sevilla* executadas pelo Cardeal e Arcebispo de Sevilha D. Niño de Guevara em 1604, cit. por *Idem*, p. 34; *Constituições Synodales do Bispado do Porto Ordenadas pelo muyto Illustre & Reverendissimo Senhor Dom frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado &c. Agora novamente acrescentadas com Estilo da Iustica*. Coimbra: por Antonio de Mariz: à custa de Giraldo Mendez, liureiro, 1585, f. 89 v; *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra Feytas & ordenadas em Synodo pelo Illustrissimo Sor Dom Affonso de Castel Braco Bispo de Coimbra, Code de Arganil & do Coselho del Rey N. S. &c.*, e por seu mandado impressas. Coimbra: Antonio de Mariz Impressor da Universidade, 1591, f. 105v.

⁵⁴ MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuario Mariano*. Op. cit., 1707, Tomo 1, pp. 190-191.

⁵⁵ *Constituições Sinodais do Arcebispo de Braga ordenadas pelo Illustrissimo Senhor D. Sebastião de Matos Senor mandadas emprimir a primeira vez pelo Illustrissimo Senhor D. João de Sousa Arcebispo es de Braga Primas das Espanhas em Janeyro de 1697*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1697, cit. por ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Dirigismo na*

*conveniente & decente*⁵⁶, e ainda se repete que não saiam das igrejas para irem a casas de privados para se vestirem.

Apesar do uso de vestes seculares ser uma prática reprovada pelas Constituições Sinodais, a vontade e a devoção populares terão levado a melhor. Segundo Silvestrini era comum que as damas nobres oferecessem os seus vestidos de baile a imagens da Virgem, ato inclusivamente descrito testamentariamente⁵⁷.

Em Portugal, as duquesas de Bragança, e mais tarde as rainhas, ofereciam os seus vestidos de casamento à Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa⁵⁸, proclamada Padroeira e verdadeira Rainha de Portugal em 1646.

Estas ofertas, ou *ex-votos*, podiam ser de carácter penitencial (de desprendimento das riquezas profanas), pagamentos de promessas, agradecimentos por graças concedidas ou formas da devota (ou devoto) estar ligada à sua santa, através de vestes por ela usadas⁵⁹. O mesmo acontecia com outros objetos, nomeadamente de joalheria.

Um dos factos mais interessantes da imaginária de vestir, é que quando aludimos ao enxoval, não falamos apenas do vestido e manto, mas também de conjuntos de roupa branca, apenas visíveis para quem veste estas imagens, e que complementam as vestimentas exteriores.

As roupas brancas funcionam, não só como um elemento humanizador das imagens (sobretudo para quem tem a função de as vestir), mas também como “enchimento” para um melhor efeito do aspeto final da imagem vestida. Os volumes visíveis ficam mais cheios e verosímeis, o que contribui para a aparência de uma mais real materialidade do corpo.

Por outro lado, as roupas ditas interiores, habitualmente várias peças desde meias a camisas, saiotos, golas e punhos, ou fraldas no caso dos

produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais. *Museu. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. 4^a s, 5 (1996), p. 197.*

⁵⁶ *Constituições Primeyras do Arcebispado da Bahia Feitas e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas, e aceytas em o Sinodo Diecesano que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707*, Lisboa Occidental: na Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1719, p. 269.

⁵⁷ SILVESTRINI, Elisabetta – La Effigi «da Vestire». Nota Antropologich. In AA. VV. – *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*. Op. cit., s/ paginação.

⁵⁸ DODDS, Jerrilynn D. – Introduction: Nossa Senhora Imagined. In CARVALHO, Maria de Lourdes Simões; ROBINSON, Julia, coord. – *Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal*. Lisboa: Gabinete de Relações Internacionais/ Ministério da Cultura, 1997, p. 35.

⁵⁹ SILVESTRINI, Elisabetta – La Effigi «da Vestire». Nota Antropologiche. Op. cit., s/ paginação.

Meninos Jesus, são parte de um importante ritual de vestir, levado a cabo por um grupo privilegiado e hierárquico de aias ou camareiras⁶⁰.

Tratava-se de um privilégio por vários aspetos.

Primeiro porque implica o contacto direto com uma imagem milagrosa ou, mesmo que não seja milagrosa, mediadora e representante do divino, que durante grande parte do tempo está num altar inacessível ao toque. Vestir uma imagem da Virgem – sem dúvida a grande protagonista da imaginária de vestir – era como vestir uma Rainha ou Princesa.

Depois, porque esta honra só podia ser assumida por pessoas de posses visto que, habitualmente, ficavam responsáveis pela manutenção do enxoval e do altar da dita imagem. Esta honra trazia-lhes, obviamente, reconhecimento e estatuto social⁶¹.

Duarte Nuno Chaves, no seu estudo sobre a Procissão das Cinzas dos Franciscanos de Ribeira Grande, testemunha o significado que esta tinha para a comunidade açoriana, o qual se materializava através das imagens de vestir processionais, com as quais havia maior intimidade através do ritual de vestir.

A função de vestir os santos e decorar os andores era da responsabilidade de várias mulheres, vindas da nobreza, leigas ou freiras. Após a procissão, as roupas voltavam à casa de quem as tinha feito ou emprestado, facto que, segundo este autor, afirma “*uma legitimação do património processional terciário como uma herança da comunidade*”⁶².

Só uma investigação mais aprofundada, de sistematização a nível nacional, poderá dizer em que zona do país se verificou uma presença da imaginária de vestir com mais intensidade, além de nos permitir perceber padrões tipológicos e técnicos e as suas cronologias.

Nessa análise deveriam ainda constar os exemplares que nos chegam do âmbito da devoção privada de seculares, ou dos oratórios privados de freiras e frades, que não estavam à vista em igrejas ou procissões, e que testemunham diretamente a preferência de cada um.

Encontramos, assim, imagens de vestir de dimensões mais pequenas que, enquanto objeto de uma devoção muito própria, possuíam enxovais de vestes exteriores e interiores e de joalheria⁶³. Note-se, contudo, que também se vêem imagens de vestir de pequena estatura nas igrejas, e que

⁶⁰ ALBERT-LLORCA, Marlène – La Vierge mise à nu par ses chambrières. *Op. cit.*, p. 9.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 2-5.

⁶² CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»*. *Op. cit.*, pp. 171-172.

⁶³ CUESTA MAÑAS, José – Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas. *Op. cit.*, p. 179.

algumas até processionavam, como é exemplo a Senhora da Lapinha de Sernancelhe (Diocese de Lamego).

Num levantamento sobre a escultura presente nos lares murcianos, no primeiro quarto do séc. XVIII, Nadal Iniesta concluiu que as iconografias que mais vezes apareciam vestidas eram as da Virgem e do Menino Jesus, habitualmente com tafetá, *chiffon* e cetim, sendo os restantes santos e santas envolvidos com tecidos mais pobres. Refere ainda que a Virgem era usualmente ornada com diademas e coroas⁶⁴.

Pelo que nos foi possível perceber até ao momento, através da pesquisa bibliográfica efetuada e das incursões pelos Inventários *Online* de algumas Dioceses nacionais⁶⁵, as pequenas imagens de vestir mais comuns estão relacionadas sobretudo com a Paixão de Cristo, quer do Senhor dos Passos, quer da Senhora das Dores ou Soledade e, obviamente, com o Menino Jesus (ver imagem 10).

Desde cedo as imagens do Menino nu foram vestidas – em Portugal terá sido comum a partir de finais do séc. XVI⁶⁶. É habitual lermos associações destas imagens e da forma como foram vestidas a um sentimento maternal das freiras em clausura. Se, de facto, as imagens do Menino foram muito comuns nos conventos femininos e, naturalmente, tratadas com “*ternura*”, parece-nos ainda assim exagerado dizer que “*a graciosidade e as proporções das imagens do pequenino Jesus*” despertaram “*o instinto maternal daquelas mulheres, bastantes das quais haviam decepado a vida por coação, por inexperiência ou por fanatismo*”⁶⁷ ou que os “*seus enxovais profanos, são sem dúvida, fruto de exaltadas imaginações da mal esclarecida educação religiosa dos séculos XVII e XVIII, que por vezes, despoticamente, obrigava à clausura conventual, mulheres estuantes de vida que ansiavam pelo mundo exterior das grades*”⁶⁸.

A aplicação de vestes profanas foi também empregue faustosamente em imagens da Virgem e, como tal, os enxovais fantásticos das imagens dos Meninos Jesus são explicáveis à luz da mesma devoção sentida pela Nossa Senhora, mais do que pela imaginação exaltada das freiras em clausura.

⁶⁴ NADAL INIESTA, Javier – La Escultura en el Ámbito Doméstico Murciano (1700-1725). *Imafronte. Revista de Historia del Arte*. Murcia: Universidad de Murcia. Nº 15 (2000-2001), pp. 194-195; 199-200.

⁶⁵ Vejam-se os inventários disponíveis em Bens Culturais da Igreja, Inventários das Dioceses. In <http://bensculturais.inwebonline.net/>.

⁶⁶ GONÇALVES, Flávio – O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus. *Op. cit.*, p. 6.

⁶⁷ *Idem*, p. 10.

⁶⁸ FORTUNA, Elisa – Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII). *Op. cit.*, p. 318.

Considerações Finais

Com a extinção das Ordens Religiosas, a laicização do Estado, o fim da Monarquia e, progressivamente, a menor apetência da sociedade em manter as tradições religiosas, a subsistência e manutenção de grande parte da imaginária de vestir foi-se mantendo residualmente e, consequentemente, o esplendor dos seus enxovais foi-se perdendo. Hoje são comuns as brilhantinas e os tecidos lustrosos que não fazem jus à dignidade para que terão sido pensadas as imagens, alterando completamente a sua leitura, mensagem e impacto estético.

Se, por um lado, subsistem procissões e Irmandades ou Confrarias que, pela importância para a comunidade em que se inserem, ainda permitem o sustento das Imagens, por outro foi legada aos Museus e outras instituições culturais, a responsabilidade de estudarem, inventariarem, conservarem e exporem corretamente estas obras.

A valorização desta imaginária impõe-se por várias razões.

Trata-se de uma categoria que agrega várias artes – escultura, têxteis, ourivesaria e joalharia – e valores – artístico, histórico, antropológico, entre outros, e que foi transversal a várias esferas da sociedade, pelo que a sua produção não pode continuar a ser associada à falta de meios económicos.

Popular tanto ao culto público, como, cremos, ao culto privado, falta ainda perceber qual a intensidade da sua presença em contextos domésticos.

Apresenta, na maioria das vezes, apenas rostos, mãos e pés perfeitamente esculpidos, não se enquadrando no conceito clássico ou academicista de escultura, e isto terá contribuído para que fosse devotada à indiferença por parte da historiografia da arte portuguesa.

Em vez de compreendidas como fruto do desejo de conceder movimento e atitudes humanas às imagens, e da devoção dos crentes que a elas ofereciam ricos enxovais e joias, foram julgadas pelas suas estruturas sintetizadas, estas pensadas como parte de um conjunto maior – uma obra integrante.

Esperamos que este artigo – síntese de várias possibilidades de estudo e investigação sobre estas peças – contribua para uma viragem e uma real valorização das imagens de vestir, as quais continuaremos a aprofundar.



Fig. 1 – Imagem anatomizada da Virgem, séc. XVIII, Diocese do Porto, Nº de Inv. P040.0029/02. Inventário online da Diocese do Porto, <http://inweb.bcdp.org/>. Inventariante: Ruben Filipe dos Santos Alves, 2007.



Fig. 2 – Imagem da Virgem, de vestes sintetizadas, séc. XIX, Diocese do Porto, Nº de Inv. P040.0031. Inventário online da Diocese do Porto, <http://inweb.bcdp.org/>. Inventariante: Ruben Filipe dos Santos Alves, 2007.



Fig. 3 – Dois santos franciscanos, de vestes sintetizadas, séc. XVIII, Évora, IV4 ME 1158 e IV5 ME 1159. Exposição –A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir–, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 4 – Nossa Senhora da Ajuda com Menino, imagem de roca, séc. XVII, proveniente da Ermida de Nossa Senhora da Ajuda, Évora, IV1 ME 1171. Exposição –A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir–, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 5 – Nossa Senhora, imagem de roca, séc. XVIII, Évora IV15 ME 1151/1. Exposição – A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir –, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 6 – Nossa Senhora da Boa Morte de vestir, séc. XVII (?), Igreja da Nossa Senhora da Apresentação, Aveiro (proveniente do Convento da Madre de Deus de Sá), N^o de Inv. PVCA. ESC. 6. Diana Pereira.



Fig. 7 – São Francisco de Assis, tronco e braços revestidos com tecido, séc. XVIII, Évora, IV6 EV.AN.2.005 esc. Exposição – A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir–, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 8 – Cristo, peito e braços revestidos com tecido, séc. XVIII, Évora, IV7 EV.AN.2.009 esc. Exposição –A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir–, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 9 – Imagem de roca da Nossa Senhora dos Remédios, envergando camisa interior de cetim branco, manto, corpete e saia, séc. XVIII, Arquidiocese de Évora, N^o de Inv. AR.SM.4.003 esc. Inventário online da Arquidiocese de Évora, <http://diocese-evora.inwebonline.net/geral.aspx>. Inventariante: Susana Tavares Nogueira, 2007.



Fig. 10 – Imagem de vestir de N^{sa} S^a das Dores, séc. XVIII, 31cm de altura, Diocese do Porto, N^o de Inv. PCL0.0012. Inventário online da Diocese do Porto, <http://inweb.bcdp.org/>. Inventariante: Ruben Filipe dos Santos Alves, 2009.

O mobiliário civil setecentista da “Cela de Santo Ambrósio” do Museu de Arouca¹

Adelina Valente²

RESUMO: A representação, em miniatura, da chamada “Cela de Santo Ambrósio”, do Museu de Arouca (Portugal), revela-nos a interação do mobiliário religioso com peças do quotidiano doméstico num ambiente privado de finais do século XVIII, uma época em que múltiplas referências estilísticas se cruzaram. Os elementos arquitectónicos barrocos que envolvem o ambiente constituem o cenário em que bustos, louça, espelhos e luminárias de prata são apresentados, numa profusão que revela o cosmopolitismo dos ambientes portugueses coevos.

Esta maquete foi concebida, e executada, para assinalar o espaço de um monge letrado, e está guarnecida com uma multiplicidade de peças representativas da moda civil portuguesa do século XVIII. Diversas cadeiras e um canapé, uma mesa, uma cómoda-papeleira bem como duas estantes de influência inglesa estão dispostos em ambiente marcado por tecido carmesim de seda. Duas gaiolas pendem do tecto. Um macaco e um papagaio em seus poleiros constituem sinais do exotismo colonial da época.

PALAVRAS-CHAVE: Maquete; miniatura; finais do século XVIII; mobiliário religioso e civil português; influência inglesa

ABSTRACT: The so-called “St. Ambrose Cell”, in the Museum of Arouca (Portugal), is a show-case revealing the interaction of religious apparatus and vernacular domestic furniture. Many stylistic references crossed Portuguese late eighteenth-century Decorative Arts. This miniature reveals a semi-private space of a religious scholar, where he could pray, write and socialize. It's studded with a multitude of pieces representative of the Portuguese civil fashion of the eighteenth century. Several chairs, a settee, a table, a cabinet as well books in two shelves of English influence are decorated with crimson silk fabric. Two cages hang from the ceiling. A monkey and a parrot on their perches are signs of colonial exoticism of the time.

KEY-WORDS: Miniature; late eighteenth-century; Portuguese religious and vernacular furniture; English influence

¹ Este trabalho foi apresentado ao IV Colóquio de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva “O móvel e o seu espaço”, realizado em 25, 26 e 27 de Outubro de 2012. As respectivas actas não serão publicadas, de modo que entendemos dar à estampa o texto referente à temática então apresentada.

² Doutora em Estudos do Património pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

RESUMEN: La representación, en miniatura, de la “célula de San Ambrosio”, en el Museo de Arouca (Portugal), revela la interacción de mobiliario religioso con piezas domesticas en un ambiente privado de finales del siglo XVIII, una época en que muchas referencias estilísticas a cruzaron. Elementos arquitectónicos barrocos son el escenario en el que bustos, platos, espejos y accesorios de plata se muestran en una profusión que revela el cosmopolitismo de entornos portugueses coetáneos.

Este artefacto fue diseñado y ejecutado para marcar el espacio de un monje erudito, y está salpicada con una multitud de piezas representativas de la moda civil portuguesa del siglo XVIII. Varias sillas y un canapé, una mesa, un buró, así como dos estantes con influencia inglesa se disponen en un entorno marcado por la tela de seda carmesí. Dos jaulas cuelgan del techo. Un mono y un loro en sus perchas son signos del exotismo colonial de la época.

PALABRAS CLAVE: Miniatura; célula; finales del siglo XVIII; muebles religiosos y civiles portugueses; influencia inglés

Introdução

Em artigo de 1963, Robert Smith registou a existência desta representação no Museu de Arouca³, filiando a pequena maquineta⁴, ou maqueta⁵ (Fig. 1), na “moda das miniaturas” do período rococó⁶. A câmara representada na cela, que, além de um símio sobre um pedestal, apresenta um papagaio em poleiro, sinais de apreço pelo exotismo da vida colonial, é o cenário de um palco imobilizado, ou uma imagem de um filme histórico, parados em determinada época. Com efeito, como iremos tentar demonstrar, é possível realizar uma leitura estilística, analisando, em detalhe, os elementos tipológicos inseridos nesta maquineta.

A cela de Santo Ambrósio não é filiável no grande conceito de obra-prima⁷, mas, pela raridade da sua concepção, apresenta-se como peça

³ Vd. SMITH, Robert C. – Uma “cela de Santo Ambrósio” setecentista do Museu de Arouca. *MUSEU*, 2ª série, nº 6 (Dezembro de 1963), pp. 14-19. Segundo o autor, a cela vem descrita na “Relação dos objectos pertencentes ao espólio do extinto convento das freiras da Ordem de Cister de Arouca, escolhidos pela Academia Real de Belas Artes”, de 29 Setembro de 1886.

⁴ Vd. SOUSA, Maria da Conceição Borges de; BASTOS, Celina – *Mobiliário. Normas de inventário*. [S.l.]: Instituto Português e Museus, 2004, p. 111. Creemos que esta peça do Museu de Arouca se pode incluir na descrição proposta de “maquineta”. De facto esta pequena peça “é um “armário envidraçado [...] para colocação de um grupo escultórico”. Este termo lato designa formas tridimensionais, protegidas por um vidro, o que é o caso.

⁵ Vd. *Museu de Arte Sacra de Arouca*, Sala II, nº inventário F 13 (“maquete de uma sala”).

⁶ Vd. SMITH, Robert C. – *Ob. cit.*, p. 19.

⁷ Cfr. SERRÃO, Vitor – *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 17.

exemplar no panorama dos ambientes civis portugueses de Setecentos. De notar o carácter de esboço, ou debuxo, de algumas das peças figuradas, nomeadamente cadeiras, a mesa central e a papelreira, difíceis de executar com pormenor no tamanho apresentado. Mas quem concebeu, riscou ou executou esta cela soube apresentar, como veremos, a informação essencial para o reconhecimento temporal da sua realização.

1. As miniaturas e os brinquedos setecentistas

De modo imediato somos tentados a tomar, como termo comparativo, as casas de bonecas setecentistas. No entanto, estas representações da realidade em escala reduzida⁸ tinham preocupações didácticas, valorizando, com muita minúcia e mimetismo, a arquitectura exterior e a decoração interior da época. Com efeito, além de pretender proporcionar situações lúdicas a crianças e adultos, o seu objectivo era o de facultar instrumentos de educação doméstica e de comportamentos no convívio social⁹. O mobiliário, a sua colocação e utilidade, os tecidos ou couros, os acessórios de prata, as peças de porcelana ou faiança, os aprestos de cozinha e modos de vestir, tudo era inserido segundo a lógica vivencial da época, configurando os ambientes que os futuros adultos teriam de defrontar. Existia, contudo, produção solta de tipologias e bonecos, dirigidas a classes mais ricas ou mais pobres, que circulavam por toda a Europa e que se terá iniciado no século XVI, em simultâneo com a discussão da problemática educacional na infância¹⁰. Pequenos objectos, tais como figurinhas de chumbo, rabecas, assobios, cavalos de cartão, tambores, bonequinhos de cera, reproduções de peças do dia-a-dia, que encantavam adultos e miúdos, eram vendidos em galerias de lojas junto aos palácios, em feiras, ou por mercadores ambulantes¹¹. Pecinhas em materiais mais nobres, como prata, porcelana, marfim e, mesmo, livros¹², faziam as delícias dos pequenos infantes de classes mais abastadas¹³. Bonecas vestidas de acordo com a última moda,

⁸ Vd. *DE 17 DE-EEUWSE POPPERNHUIZEN in het Rijksmuseum*. Amsterdam: Inmerc BV, 1994.

⁹ Vd. MANSON, Michel – *História do brinquedo e dos jogos*. Lisboa: Editorial Teorema, 2002, pp. 155-159.

¹⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 64-68.

¹¹ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 212-219.

¹² Vd. VENDREUVRE, Elyane de – *Le mobilier miniature*. Nanterre: Éditions Massin, 2010.

¹³ Vd. RUDERS, Carl Israel – *Viagem em Portugal. 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, vol. 1, p. 221. Os “reais infantes”, filhos do futuro D. João VI, possuíam, nas suas “câmaras”, “carrinhos e outros brinquedos”.

serviam, por outro lado, para divulgar diferentes tecidos e vestuário, e as cortes europeias serviam-se desse meio para comunicar novidades, “desde penteados aos trajas e colorido”¹⁴. Em Lisboa, modistas executavam, igualmente, vestidos para bonecas¹⁵.

1.1. Miniaturas de mobiliário

A execução de uma peça de pequenas dimensões, conotada com a vida quotidiana, com valor sentimental, para oferta a outrem, para relembrar tempos antigos de actividade profissional, ou mesmo por uma questão de desafio pessoal¹⁶, era costumeira entre os oficiais europeus de marcenaria¹⁷, sem se filiarem, propriamente, nas obrigatórias prestações de provas para obtenção de grau de mestre do ofício. Poderiam, no exterior, representar uma determinada tipologia, mas terem, de facto, utilidade inesperada¹⁸. A historiografia internacional considera muito difícil identificar o propósito de uma peça miniatura¹⁹, tal é a diversidade de pequenos objectos executados.

Em caso de encomendas à distância, a execução de modelos em escala reduzida revelava-se uma opção a ter em conta por designers e artífices. Cera, terracota, “papier-maché”, madeira, ou mesmo prata²⁰, no caso dos ourives²¹, eram matérias-primas utilizadas para desenvolver, a três dimensões, uma ideia ou um desenho com que se pretendia cativar clientes.

¹⁴ Vd. SANTOS, Maria José Moutinho – O luxo e as modas em textos de cordel da segunda metade do século XVIII. Separata da *Revista História*. Centro de História da Universidade do Porto, 9 (1989), p. 146.

¹⁵ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 147.

¹⁶ Conhecemos, directamente, o caso de um funcionário da Companhia de Carris de Ferro do Porto, que se propôs executar, e efectivamente o fez, à escala, e segundo os planos fornecidos pela própria companhia, um “eléctrico”. Faz parte da colecção particular da empresa Antiqualha®, no Porto.

¹⁷ Vd. VENDREUVRE, Elyane de – Mobilier miniature: objets de maîtrise. Catalogue. *Le Louvre des Antiquaires. Exposition du 7 Novembre 1986 au 1^{er} Mars de 1987*. Alençon : Le Louvre des Antiquaires, [1987 ?], s/ numeração de páginas.

¹⁸ Há casos, ainda hoje, em que cómodas ou pianos, através de processos mecanizados, se abrem como caixas, contendo, por vezes, doçarias.

¹⁹ Vd. VENDREUVRE, Elyane de – *Ob. cit.*, s/ numeração de páginas.

²⁰ Vd. VENDREUVRE, Elyane de – *Le mobilier miniature*. Nanterre : Éditions Massin, 2010, p. 141.

²¹ Ainda hoje se vêm, em Portugal, em vitrinas de ourives, ou de colecionadores, pequenas reproduções de mobiliário executadas em ouro ou prata dourada, recorrendo à técnica de filigrana. Visitantes estrangeiros compravam-nas, amiúde, em Portugal, como lembrança do país que tinham visitado.

A opção por reproduzir mobiliário em escala reduzida foi utilizada, em França, pelos “marchands-merciers” setecentistas²². Com efeito, este meio servia para apresentar novas ideias à clientela, desejosa de suplantar, pela novidade ou extravagância, as decorações do meio social que frequentava e que, em situações específicas, se tornavam inspiração de novas modas. O fascínio de uma tipologia em miniatura, referenciada como uma jóia, como qualquer de peça delicadas dimensões, deveria ser praticamente irresistível.

Não podemos deixar de mencionar as pequenas peças de cariz religioso que se executaram por toda a Europa católica, como, por exemplo, as numerosas camilhas com a figura do Menino Jesus²³, de diferentes épocas, de que o Museu Nacional de Arte Antiga exhibe alguns exemplares²⁴. O Museu de Aveiro possui-as, igualmente, destacando-se um “altar secundário” com Menino Jesus deitado em maquete-relicário setecentista, na Capela de Nossa Senhora do Rosário. Coleção francesa apresenta, igualmente, um exemplar português, considerado notável²⁵. Outras figurações de pequenas dimensões são a “Santa Ana Mestra”²⁶, ou a Nossa Senhora entronizada²⁷, em que a figura se encontra sentada em múltiplos modelos de cadeiras, assim como os presépios encaixilhados, de que o Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva guarda alguns exemplares. Todas estas peças são inspiradas, ou mimetizam, tipologias utilizadas na época respectiva²⁸. A escala de execução permite a sua portabilidade, bem como a facilidade de exposição, para devoção, em locais e situações diversas.

²² Vd. VENDREUVRE, Elyane de – *Le mobilier miniature*. Nanterre : Éditions Massin, 2010, p. 102.

²³ Cfr. NASCIMENTO, J. F. da Silva – *Leitos e camilhas portuguesas. Subsídios para o seu estudo*. Lisboa: Edição do Autor, 1950, estampas IX, XI, e figuras 113 a 116.

²⁴ Vd. *Mobiliário Português. Roteiro*. Museu Nacional de Arte Antiga. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 2000, p. 59.

²⁵ Cfr. VENDREUVRE, Elyane de – *Ob. cit.*, pp. 76-77. Um menino, em barro, está reclinado em camilha rococó portuguesa.

²⁶ Vd. CARLOS, Rita – Contributo para o estudo do mobiliário de assento a partir da iconografia de “Santa Ana Mestra”. *Revista de Artes Decorativas*, nº 2 (2008), pp. 183-193.

²⁷ Veja-se, por exemplo, uma peça datável de Setecentos, na coleção da Fundação Dionísio Pinheiro, em Águeda.

²⁸ Confronte-se esta peça arouquense com outra maquete setecentista, de coleção particular, bem como descrição, datada de 1684, da biblioteca de D. Luís de Sousa, referidas por FRANCO, Anísio; BASTOS, Celina – Para memória futura: interiores autênticos em Portugal. In MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel, coord. – *Casas senhoriais Rio Lisboa e seus interiores*. Lisboa; Rio de Janeiro: Instituto de História da Arte da FCSH-UNL; Escola de Belas-Artes da UFRJ, 2013/2014, pp. 69-103; pp. 72-73; fig. 2, nota 5, p. 98.

2. A cela de Santo Ambrósio

Parece-nos poder inserir a pequena “cela de Santo Ambrósio” num momento lúdico de um marceneiro que registou, de modo condensado, por sua iniciativa, ou sob indicação de um riscador, o ambiente dos aposentos do abade do convento que frequentavam. São fornecidas informações sobre o mobiliário existente no mosteiro de Arouca, em concreto, pela descrição do dote que as noviças do convento deveriam apresentar para aí serem admitidas. Além de inevitável contribuição pecuniária, incluíam-se “um oratório com Santo Cristo (...) uma cómoda, papelreira, mesa e vidraças para a janela (...) quatro cadeiras de palhinha”²⁹.

Esta maquinação associa, igualmente, de modo sincrético, mobiliário que fazia parte de diversas divisões de ambientes setecentistas de outros cenóbios, como, por exemplo, o de Tibães. Em 1742, do Porto e de Braga chegaram, para a “*cela do R.mo*” respectivo, “12 *tamboretetes*” e “*cadeiras*”³⁰, além de esteiras para colocação no chão. Em 1750, as várias câmaras que compõem os aposentos do Reverendo Abade, apresentam “*um bufete de pau-preto com três gavetas e seus bronzes*”, bem como “*um nicho entre as duas portadas pintado pelo espaldar de outro com matizes de flores*”³¹, além de “*uma arca pequena de moscóvia com pregaria*” e “*uma banca com sua estante para livros*”, objectos que podemos ver nesta representação. Oração, sociabilização e estudo eram, portanto, os três momentos fundamentais da conduta de um religioso no seu convento.

Outra fonte de confrontação é o inventário da residência episcopal de Lamego, datado de 1821³². Para a avaliação do ambiente representado na cela, interessa referir as “portadas de damasco”³³ e o “cortinado de damasco vermelho”³⁴. A quantidade de tipologias de assento é relevante,

²⁹ Vd. ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Das construções e das reconstruções: a memória de um mosteiro (Santa Maria de Arouca – Séc. XVII/XX)*. Dissertação de doutoramento em História de Arte à Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Departamento de Ciências e Património, 2003, vol. 1, pp. 134-135.

³⁰ Vd. Arquivo Distrital de Braga. Transcrito por *Convento e Mosteiro de Tibães*. Fundo Monástico e Conventual, Livros da Obras, 462. “1742. *Dei para 12 tamboretetes, cada um a 1.450 rs que vieram do Porto...17.400 rs; Dei por 6 esteiras a 110 rs...660 rs; Dei para o oficial de Braga que fez as cadeiras para o ajuste delas...2.400 rs*”.

³¹ Vd. Mosteiro de S. Martinho de Tibães. “*Livro das Alfaias de todas as oficinas e quintas deste Mosteiro de S. Martinho de Tibães feito no ano de 1750*”, f. 3.

³² Vd. BASTOS, Celina; PROENÇA, José António – *Museu de Lamego. Mobiliário*. [S.l.]: Instituto Português de Museus, 1999, pp. 115-121.

³³ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 116.

³⁴ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 119.

como aliás se verifica em residências portuguesas de Setecentos³⁵, e de que esta maquina dá testemunho. As “papeleiras” estão, também, arroladas, evidenciando a sua importância enquanto tipologia de prestígio: referem-se quatro, todas ornadas com “ferragem amarela” ou “dourada”³⁶. Marcam presença, ainda, os “serviços de chá de louça da Índia”³⁷, que são simulados, nesta cela de Arouca, por miniaturas de alabastro pintado.

Mobiliário múltiplo e peças decorativas ou funcionais, eram, portanto, familiares aos oficiais de marcenaria dos mosteiros, tendo, naturalmente, contacto directo com elas, já que intervenções de restauro lhes eram, por vezes, solicitadas.

2.1. Dados construtivos da maquina

A peça é, na sua essência, um paralelepípedo trapezoidal com a parte superior abaulada. O emoldurado, aplicado na base e na cimalha, praticamente simétrico, é de filiação inglesa³⁸, rematando e escondendo o ensablamento das quatro partes que a compõem, executadas com madeira odorífera não identificada³⁹. Os quatro elementos de suporte da caixa são de génese similar⁴⁰. No exterior, a peça encontra-se pintada de modo grosseiro, numa tonalidade difícil de definir, como que imitando marmoreado; as costas do objecto são cobertas de papel com coloração idêntica. O interior replica o branco e azul de salas portuguesas setecentistas, sugerindo, de modo vago, uma decoração azulejar nas paredes⁴¹. Um vidro transparente cobre a parte frontal da cela, entrando por meio de um rasgo adequado, o que reforça a ideia de que esta seria uma vitrina somente para exposição, e não para ser manuseada, como sucedia com as já referidas casas de bonecas.

³⁵ Vd. VALENTE, Adelina – Mobiliário setecentista do palácio dos condes de Anadia, em Mangualde. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas III*, Porto: UCE-Porto; CITAR, 2012, pp. 105-116.

³⁶ Vd. BASTOS, Celina; PROENÇA, José António – *Ob. cit.*, p. 115 e 118.

³⁷ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 118.

³⁸ Cfr. HAYWARD, Charles H. – *Period Furniture Designs*. London: Evans Brothers, 1968, pp. 90 e 103.

³⁹ Aventamos a hipótese de ser *cedrela odorata*, provavelmente o “cedro-brasileiro”. No caderno manuscrito que acompanha o armário-xiloteca com punção de José Aniceto Raposo, que se encontra nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga, o número de ordem 366 indica madeira de “cedro”. Cfr. VALENTE, Adelina – Duas agendas manuscritas anglo-portuguesas, a xiloteca de José Aniceto Raposo e as madeiras para mobiliário nos finais do século XVIII. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Matrizes de Artes Decorativas IV*. UCE-Porto; CITAR, 2013.

⁴⁰ Cfr. HAYWARD, Charles H. – *Ob. cit.*, p. 90.

⁴¹ Vd. SMITH, Robert C. – *Ob. cit.*, p. 15. O autor chama-lhe “orla do azulejo azul e branco”.

2.2. Análise do mobiliário

O ambiente desta cela, fechado em si próprio, convoca-nos para uma leitura reflexiva do interior da câmara de um letrado ou erudito, vivendo rodeado de signos de sabedoria, i.e., livros e mesa de trabalho. Com efeito, as duas janelas existentes estão colocadas nas paredes, num nível bastante elevado, não permitindo qualquer vislumbre do mundo exterior. É uma representação oposta à de outras visões pictóricas de interiores igualmente cultos, por exemplo a do jamaicano “Francis Williams”, pintura sem autoria conhecida, datada de cerca de 1745, em exposição no Museu Victoria & Albert, em Londres (Fig. 2). Aqui, de uma janela radiosa, vislumbra-se um excerto de paisagem colonial, e o próprio jamaicano apresenta uma pose europeia, numa atitude voltada para o exterior, remetendo o espectador para o conhecimento de outros mundos e abertura da informação livresca a novidades científicas, simbolizadas pela colocação de globo junto a si. O mobiliário é parco, mas significativo – mesa de pé de galo e cadeira de braços com tabela vazada, característica da produção inglesa da década de 1740 –, remetendo esta atmosfera para referências decorativas da potência colonial. Os cortinados complementam a atmosfera de bem-estar.

A maquina de Arouca apresenta, de igual modo, tecidos, fechando o que deveriam ser duas portas da cela. O ambiente foi concebido, espacialmente, de forma simétrica, obrigando o olhar a convergir para um eixo vertical central composto de quatro elementos: um frontispício arquitectónico tardo-barroco, um altar inserido na parede, uma cómoda-papeleira colocada imediatamente por baixo e uma mesa com cadeira no centro do espaço. Terá existido, segundo Robert Smith, uma pequena figurinha sentada a esta mesa e, na época em que escreveu o seu artigo, existia, no chão, “indicação de largas “pranchas” de cor castanha”, o que actualmente não se verifica. A existência desses elementos, entretanto desaparecidos, possibilitar-nos-iam um enquadramento temático mais preciso.

O primeiro elemento do eixo central identificado, o componente arquitectónico, é comum a “frontões e chafarizes”⁴² portugueses, conferindo nobreza ao espaço que coroa. Outras representações de devoção religiosa apresentam-na. A “Maquina com Anunciação”, por exemplo, em exposição no Museu de Aveiro⁴³, replica o arquétipo do frontispício da capela de S. Francisco, junto ao antigo convento de Santo António na mesma cidade. Nas decorações rococó internacionais de interiores, as

⁴² Vd. SMITH, Robert C. – *Ob cit.*, p. 16.

⁴³ Vd. Museu de Aveiro, “*Maquina com Anunciação*”, Inv. 205/B.

cimalhas de mobiliário ou lintéis de fogões de sala constituíam suportes para apresentação de bustos e peças de louça, nomeadamente faianças ou porcelanas orientais; era a marca do coleccionismo epocal. Esta atitude parece invocada, na cela, pelo simulacro desses elementos, executados em alabastro, que se encontram colocados sobre o frontão.

O segundo elemento deste eixo central é o oratório parietal da cela, de filiação neo-clássica, dourado exteriormente e com fundo pintado. A sua presença reforça a dimensão de meditação e devoção, obrigatória num espaço habitado por figura monacal. No Museu de Aveiro existe um exemplar coevo, adornado por aparentes cariátides, semelhantes aos da cela, se bem que de execução mais hierática. As figuras do oratório na maquete de Arouca fazem lembrar, na verdade, os motivos de prata apensos aos cantos frontais da urna de Santa Mafalda, na igreja do convento local. A mesma curvatura, projectada lateralmente, encimada por cabeças de anjo inseridas em intrincados motivos argênteos, execução de ourives portuense no biénio de 1792-1794⁴⁴, são como que o modelo para a figuração que ladeia o altar devocional, aqui em posição invertida.

Encontramos este mesmo movimento sinuoso nos elementos decorativos dourados da papeleira que lhe subjaz. É um modelo devedor do rococó civil inglês, indício da influência da importação de mobiliário, que vem sendo referida por diversos autores, e de que nos ocupámos em local próprio⁴⁵. As “commodos”⁴⁶ com corpo ondeado, cantos cortados e aplicações de vaga referência humana, em bronze, como o exemplar de Temple Newsan House, em Leeds, Inglaterra⁴⁷, surgem como referência inevitável. Com efeito, nas décadas de 1750 e 1760, os designers de mobiliário ingleses inspiraram-se nas correntes que utilizaram elementos antropomórficos do barroco “romano”, já adoptados na época de Luís XIV, em França. Tais componentes

⁴⁴ Vd. BASTOS, Celina – D. Joaquim Lourenço Ciais Ferrás de Acunha, um desconhecido arquitecto, “riscador” e organeiro do último quartel do século XVIII. *Revista de Artes Decorativas*, nº. 1 (2007), p. 133.

⁴⁵ Vd. VALENTE, Maria Adelina Nogueira – *Matrizes inglesas no mobiliário português da segunda metade do século XVIII*. Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa, para obtenção do grau de Doutor em Estudos do Património - Porto, 10 de julho de 2014.

⁴⁶ Em Inglaterra esta designação refere-se a tipologias que poderiam não ter, exactamente, tal como as cómodas francesas, somente gavetões ou gavetas. Vejam-se, por exemplo, as peculiaridades apresentadas por CHIPPENDALE, Thomas – *The Gentleman & Cabinet Maker's Director*. A Reprint of the Third Edition. New York: Dover Publications, 1966, estampas LXIV a LXXI.

⁴⁷ Temple Newsan House é uma “mansion house” seiscentista que alberga colecções das Artes Decorativas inglesas de diversas épocas, nomeadamente mobiliário de Thomas Chippendale, entre outros.

decorativos operavam como “pontos conspícuos” das Artes Decorativas, sinais da tradição ornamental da marcenaria de eleição. O barroco religioso português utilizou-o com abundância, como o demonstram duas mesas colocadas junto do altar-mor da igreja do convento de Jesus, em Aveiro.

A produção portuguesa de mobiliário civil de Setecentos adoptou, do mesmo modo, esses elementos decorativos, aplicando-os, por vezes de maneira discreta, através da sugestão de cabeças de anjos em pilastras entalhadas, fazendo nascer dessa coroa antropomórfica elementos vegetalistas, por vezes pouco claros. No Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva existe modelo de cómoda-papeleira⁴⁸ que apresenta os dois cantos frontais adornados com motivos similares, esculpidos em madeira.

Quanto às pegas funcionais aplicadas nas gavetas, são do tipo “asa de morcego”⁴⁹, muito bem definidas, constituindo exemplo de um espécime cuja venda era anunciada, em Portugal, na década de 1790. Outros modelos de ferragens foram importados de Inglaterra, no século XVIII⁵⁰, disseminadas, eventualmente, de forma pouco clara⁵¹, em diversos reinos e respectivas colónias, num movimento comercial de proporções singulares.

O quarto elemento do eixo central da cela é o dueto mesa/cadeira, tipologias de apoio ao estudo e leitura. De filiação diversa, estas duas peças representam as influências prováveis na marcenaria local: uma “mesa de trabalho [...] do estilo Luís XV”⁵² e uma cadeira de braços de preponderância estilística inglesa. Com efeito, esta apresenta tabela vazada, com recorte cordiforme, e prumadas dianteiras cujos pés simulam garra e bola. O entalhado é acentuado por ligeiro dourado. Já a mesa, conforme refere Robert Smith, parece “baseada num “bureau plat”, com vaga referência formal a França. Mas o recorte do tampo, o avental central desenvolvido, os joelhos pronunciados e os pés com representação aproximada dos da cadeira, bem como a simulação de gaveta com dois espelhos, remetem-nos para o gosto

⁴⁸ Vd. *Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva*, nº de inventário 146 (“papeleira de pau-santo, século XVIII”).

⁴⁹ Cfr. VALENTE, Adelina – Álbuns ingleses de ferragens para mobiliário do acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Matrizes de Investigação em Artes Decorativas*, Porto: UCE-Porto; Citar, 2010, p. 53.

⁵⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 45-66. As marcas de água identificadas neste estudo apontam para a divulgação destes álbuns, e a consequente venda das ferragens aí representadas, a partir da última década de Setecentos. No entanto, e dada a natureza da sua produção e distribuição, não podemos deixar de considerar que seria possível a existência deste comércio, em Portugal, em datas anteriores.

⁵¹ Alguns autores referem que o termo alfandegário “quinquilharia” poderia designar ferragens importadas. Vd. BASTOS, Celina; PROENÇA, José António – *Ob. cit.*, p. 100.

⁵² Vd. SMITH, Robert C. – *Ob. cit.*, p. 17.

inglês que se manifesta nas mesas de encostar, ou nas meias-cómodas portuguesas de Setecentos. Nesta peça, as ferragens aplicadas não estão muito bem definidas, aparentando modelos do mobiliário civil, de filiação rococó, existentes no mercado português⁵³, fornecidas por distribuidores ingleses e intermediários portugueses.

Na reitoria da Universidade do Minho, encontra-se mesa de centro filiada nessa corrente estilística, pintada e dourada, com prumadas de nervos vigorosos e joelhos muito acentuados, além de avental destacado com entalhamento inserido em cartela (Fig. 3). É um exemplar da produção religiosa coeva que valoriza as conchas fossilizadas, e com elementos que desenhadores franceses também utilizaram, como, por exemplo, Christophe Huet, em cartela datada de 1743⁵⁴. Os seus contornos formais assemelham-se aos da cela, que também é de centro. Uma outra mesa portuguesa de encostar, “ostentando armas de várias famílias portuguesas (possivelmente Sousa do Prado, Velho e Cabral ou Resende)”⁵⁵, sinalizada por Robert Smith em colecção americana, parece-nos, igualmente, passível de aproximação à da maquineta que vimos referindo.

A simetria impera na colocação dos restantes elementos funcionais e decorativos. Com efeito, de cada lado do eixo central que referimos *supra*, dispõem-se duas credências, estantes de livros com mesa de apoio, luminárias, espelhos e quadros de motivos religiosos. Nas paredes laterais existe, pintada a cor azul, uma sugestão de painéis de azulejos. No tecto desta maquineta o autor como que pretendeu deixar assinalada a sua preferência pela estética rococó, inserindo a pintura de uma figura feminina em cartela de folhagens ondulantes e assimétricas.

Do lado esquerdo existe um relógio de caixa alta mimetizando modelos setecentistas portugueses semelhante ao existente no Museu de Arte Sacra do Seminário Maior do Porto, executado em madeira de castanho e pintura de fingimento, feição económica de representar decoração que, executada com técnicas de marcenaria, se revelaria dispendiosa. O conhecimento de modelos de caixas inglesas, de que a miniatura da cela revela, e que Robert Smith sublinha, impunha às oficinas portuguesas a busca de alternativas consentâneas com os originais estrangeiros, traduzidas localmente e, neste caso, através de técnicas de pintura utilizada na ornamentação do

⁵³ Vd. VALENTE, Adelina – *Ob. cit.*, p. 56 e figura 11. Há, por exemplo, notícia de cópia, por manufacturas nacionais, de certos modelos, caso das chapas que apresentam águia em torção.

⁵⁴ Vd. Musée des Arts Décoratifs. *Christophe Huet*. Sanguine. Inv. 19665. In <http://mad.lesartsdecoratifs.fr> (15/6/2008; 22h30).

⁵⁵ Vd. SMITH, Robert C. – Uma mesa setecentista portuguesa de estilo “rústico”. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, nº 13 (1961), pp. 11-13.

mobiliário religioso, como é o caso de “Camarim com Sagrada Família”, datado de 1770-1780, em exposição no Museu de Aveiro⁵⁶.

Imediatamente a seguir à caixa de relógio estão colocadas três cadeiras de feição hierática, com espaldar alto e concha no remate, que podem traduzir uma fantasia do marceneiro, inspirada em algum pormenor conhecido, quiçá o da parte inferior da tabela vazada de cadeira neoclássica do Museu de Arouca⁵⁷. Com efeito, não nos parece descabido que os olhos do marceneiro se tenham apropriado de linhas decorativas peculiares, aplicando-as de modo fantasioso num simulacro miniatural. Se bem que o cachaço revele influência inglesa, as prumadas são idealizadas e apresentam “joelhos das pernas, abertos em círculo, à imitação de relicários da época”⁵⁸. Esta análise de Smith remeter-nos-ia para a transposição do imaginário estilístico religioso no mobiliário civil, neste caso, mal assimilada. Na realidade, não seria possível a concepção estável de tipologia de assento que apresentasse vazados desta natureza em elementos de suporte⁵⁹. No entanto, gravura que representasse, de modo sumário, modelo de assento com joelhos pronunciados⁶⁰, ou conhecimento vago de tipologia por parte de um marceneiro, poderia levar à execução de miniatura como a que está realizada. Em nossa opinião esta representação já está contaminada pelo tipo de prumadas neoclássicas que apresentam “cubos” de madeira entalhada no primeiro terço da sua altura, talvez, até, perfurados⁶¹.

Do lado direito da parede da cela existem vestígios de um canapé, que já não é possível caracterizar dadas as falhas que apresenta, e um baú

⁵⁶ A pintura deste “camarim” representa uma construção complexa de marcenaria, nomeadamente de portas, nas duas zonas laterais. A sua tradução, em modo tridimensional, exigiria molduras e painéis de diversas medidas e curvaturas, numa intrincada volumetria. A existir, seria obra de hábeis profissionais.

⁵⁷ Vd. *Museu de Arte Sacra de Arouca*, Inventário F5 Mobiliário, F6 Mobiliário, F14 Mobiliário, F15 Mobiliário, F69 Mobiliário e F70 Mobiliário (cadeira em pau santo e palhinha). Trata-se de um conjunto de seis cadeiras com elemento decorativo vazado no espaldar.

⁵⁸ Vd. SMITH, Robert C. – Uma “cela de Santo Ambrósio” setecentista do Museu de Arouca. *MUSEU*, 2ª série, nº 6 (Dezembro de 1963), p. 17.

⁵⁹ A marcenaria inglesa setecentista executou cadeiras com prumadas vazadas mas a técnica utilizada para tal pressupunha reforço da matéria-prima por meio de cruzamento de várias camadas de madeira. Foi, no entanto, pouco praticada, dada a sua evidente fragilidade. Filiavam-se em modelos chineses importados. Vd. CHIPPENDALE, Thomas – *Ob. cit.*, estampas XXVI e XXVII.

⁶⁰ Vd. BOWETT, Adam – *Early Georgian Furniture. 1715-1740*. Suffolk: Antique Collector’s Club, 2000, figura 4:41, p. 165. A gravura de interior inglês que referenciamos é pouco mais do que um debuxo, não permitindo vislumbrar pormenores das diferentes tipologias. Um marceneiro pouco conhecedor destes modelos, ao vivo, não os conseguiria executar com fidelidade.

⁶¹ Cfr. WOOD, Lucy – A Royal Relic: The State Bedroom suite at Warwick Castle. *Furniture History*, vol. 48 (2012), pp. 60-61.

vermelho com pregaria, tipologia corrente, cujas caixas eram ensambladas de modo sumário, sendo cobertas de couros ou veludo⁶².

Um par de consolas com espelhos e quatro luminárias, com molduras executadas em prata, ladeiam a cómoda-papeleira, no fundo da cela. A matéria-prima utilizada na confecção destas pequeníssimas peças é um sinal da importância que lhes foi conferida e da colaboração provável de ourives da prata na concepção da maquinação. Uma gravura inglesa datada de 1783, em exposição no Geffrey Museum, em Londres (Fig. 4), retrata ambiente doméstico citadino, numa cena familiar de leitura, com aparelhos de luz muito semelhantes. A cena aponta um período do dia em que a luz já era escassa, ou mesmo nula. Com efeito, as luminárias nas paredes indicam vida cujo ritmo não é o rural, não se pautando pela luz natural, exigindo necessidade de prolongar o dia. Esta é uma manifestação de alguma abundância, já que as velas de cera eram elementos muito dispendiosos, utilizando-se, em sua substituição, iluminação de sebo, feito a partir de gordura animal, de cheiro desagradável e intenso⁶³.

Já as consolas entalhadas e vazadas, fixadas à parede, com acabamento dourado, replicam o trabalho dos remates do oratório e das estantes de livros. Se bem que não apresentem muita definição, os motivos são suficientemente claros para denotar obra de mão que sabia manejar goivas e palhetes, instrumentos essenciais ao entalhador. Esta tipologia, encimada por tampos de mármore cinza escuro, surge como suporte para a apresentação de provável “aparelho de chá de louça da Índia que tenha duas dúzias, com seis colherinhas de prata”⁶⁴, conjunto que as noviças deveriam levar para o convento. Refira-se que no Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva está exposta uma pequena consola⁶⁵ muito semelhante ao par que se encontra na cela, apresentando uma medida assaz reduzida, provável complemento de tremó em elemento parietal de pequena dimensão.

Os livros que sinalizam a erudição do ambiente encontram-se colocados num par de estantes, “dispostos em cantoneiras”⁶⁶, de clara inspiração formal inglesa, se bem que pontuada, na cimalha, com um dos pormenores entalhados e dourados que enriquecem a cela, em posição invertida

⁶² Vd. BASTOS, Celina; PROENÇA, José António – *Ob. cit.*, p. 118.

⁶³ Vd. PARISSIEN, S. – *Adam Style*. [S.l.]: Phaidon Press, 1996, p. 187.

⁶⁴ Vd. ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Ob. cit.*, p. 135.

⁶⁵ Vd. *Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva*, nº de inventário 286 (“credencia entalhada e dourada”).

⁶⁶ Vd. PINHO, Arnaldo de; [et al.] – *O Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca. História e Arte. O brilho de Cister*. [S. l.] Medialivros, 2003, p. 113.

relativamente às consolas referidas *supra*. Com efeito, uma gravura datada de 1764 (Fig. 5) representa peça idêntica, com portas, aparentada com o neoclássico do arquitecto Robert Adam⁶⁷. Duas mesas de hibridismo afrancesado⁶⁸, com decoração filiada no motivo de “escamas”, entalhado a todo o comprimento das pernas, servem de apoio a provável manuseamento e consulta de livros que poderiam versar assuntos teológicos e canónicos⁶⁹, entre outros. A decoração escamada está vagamente presente nos suportes das consolas referidas anteriormente.

2.3. Sinais de vivências quotidianas

Do tecto da cela pendem gaiolas, insinuando momentos de lazer e intimidade que faziam parte da vida das elites setecentistas. No século XVIII, e porque das colónias chegavam diversas aves exóticas, desenvolveram-se inúmeras variantes desta tipologia, seja para uso efectivo, em madeira, como as da cela, ou outras mais sofisticadas, ostentando dispositivos mecânicos integrados⁷⁰. Surgem representadas em pinturas setecentistas⁷¹, ou em decorações parietais, como sucede com o revestimento acharoadado do coro alto da igreja do convento de Jesus, em Aveiro que está datado de 1731 e apresenta feição orientalizante, ao jeito de pagodes (Fig. 6).

Robert Smith descreve a cela como “uma rica sala de estar portuguesa do século XVIII”⁷². Na verdade a função de gestor que um abade, ou abadesa, deveria afectar, recebendo pessoas e dirimindo problemas parece expressar-se na colocação das cadeiras, à esquerda da cela, à maneira de uma sala de espera, ou “*sala de visitas*”, como é denominada em documentos do Mosteiro de Tibães. Reproduções de obras pictóricas decoram, de igual modo, este ambiente⁷³.

⁶⁷ Vd. PARISSIEN, S. – *Ob. cit.*, p. 188.

⁶⁸ Vd. Leiloeira Leiria e Nascimento. *Catálogo. Abril 2006*, s/ numeração de páginas, consola “Régence” (1715-1723).

⁶⁹ Vd. BASTOS, Celina; PROENÇA, José António – *Ob. cit.*, p. 21.

⁷⁰ Vd. Musée des Tissus. Jaquet-Drotz ou Maillardet. “Pendule – cage aux oiseaux chanteurs”. Cerca 1780-1785. In <http://www.musee-des-tissus.com/fr> (6/12/2008; 10h00).

⁷¹ Veja-se a pintura de William Hogarth apelidada “The Graham Children”, datada de 1742, em exibição na The National Gallery, em Londres.

⁷² Vd. SMITH, Robert C. – *Ob. cit.*, p. 15.

⁷³ Vd. Mosteiro de S. Martinho de Tibães. “Livro das Alfaias de todas as oficinas e quintas deste Mosteiro de S. Martinho de Tibães feito no ano de 1750”, f. 59. Na “1ª Sala de espera” regista-se a existência de “16 cadeiras com encosto e acentos de sola lavrada” e a “Sala de visitas” ostenta “2 mesas de pau preto ... 16 cadeiras de pau preto com encostos e acentos de damasquilho de cabelo preto ... 7 quadros”.

3. Uma proposta de datação

Tensões formais e estilísticas, de carácter religioso e civil, encontram-se representadas na maquina de Arouca. Elementos inspirados, de forma clara, na produção religiosa, i.e., o altar entalhado e os motivos pictóricos dos quadros das paredes, como que se diluem na quantidade de mobiliário civil que está disseminado no ambiente. Múltiplas influências se detectam. A cela interpreta, de forma vincada, a vida social que, a par do recolhimento monacal, decorria no quotidiano de um convento. A função de escola que este possuía, permitindo, no seu meio, frequência de pessoas sem vocação específica de clausura religiosa, seria certamente uma oportunidade para o conhecimento dos ambientes civis, no que diz respeito às Artes Decorativas. Os conventos não eram células fechadas à sociedade, sofrendo múltiplas interferências das modas vindas do exterior veiculadas, por exemplo, pelos sucessivos “visitadores”⁷⁴. Os riscadores, marceneiros, entalhadores, alguns denominados arquitectos, marcavam aí presença constante. Obras diversas, requalificações ou modificações, segundo a vontade e o poder económico das sucessivas administrações monacais permitiam contacto directo desses artífices, mais ou menos qualificados, com a moda que a sociedade civil ostentava. Parece-nos possível alvitrar, portanto, que o autor, ou autores, da maquina em apreço seguiram os ambientes que conheciam, replicando as peças que os compunham.

Creemos que a datação desta pequena obra pode passar, por um lado, pela associação da decoração das pilastras douradas do altar embutido, e, por outro, a papeleira, com a decoração da urna de Santa Mafalda, já referida *supra*. Com efeito, o riscador D. Joaquim de Acunha e o ourives António Pereira Soares conceberam essa obra, no início da década de 1790, utilizando claros elementos do rococó, aprovados, expressamente, nos “Livros da Feitoria do Convento”⁷⁵, que validou, portanto, esse gosto. Elementos do neoclássico, tais como perlados, pequenos laços e grinaldas em profusão, coexistem, no entanto, constituindo apontamentos estilísticos admitidos pela contaminação dos novos tempos⁷⁶. Na verdade, estes

⁷⁴ Vd. ANTUNES, Manuel Augusto Lima Engrácia – *Assentos, Encomendantes e utilizadores na Igreja Monástica Beneditina no norte de Portugal. Séculos. XVII a XIX*. Dissertação de doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, vol. 1, p. 35. As recomendações dos “visitadores” iam sempre no sentido de se executarem as obras “à moderna”.

⁷⁵ Vd. BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, p. 133.

⁷⁶ Cfr. PINTO, Maria Helena Mendes – *Móveis. In Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga. Séculos XV/XVIII*. Lisboa: [s. l.], 1979, p. 109. A autora considera

elementos mesclam-se numa época e num lugar em que o imaginário de clientes e artífices ainda ostentava a preferência pela curva⁷⁷.

Na cela de Santo Ambrósio associam-se, também, curvaturas e tipologias de gostos diversos. As linhas arqueadas são claramente preferidas, destacando-se no cômputo visual geral. Os elementos sinuosos utilizados na urna de Santa Mafalda estão plasmados na decoração do nicho central e na cómoda-papeleira, admitindo datação coeva, reforçada pela ferragem simulada⁷⁸, cujo comércio se processava, em Portugal, na mesma década. Por outro lado, as luminárias reportam-se a modelos civis do último quartel de Setecentos e as linhas direitas das estantes denunciam o neoclassicismo inglês, conquanto coroadas por elemento rococó entalhado. A modelação das três cadeiras encostadas à parede esquerda, de clara inspiração britânica, permite assinalar um imaginário estilístico que associava, nos finais do século, componentes estéticos mais tradicionais com pontuações modernas.

Parece-nos, pois, provável que a manufactura desta cela seja contemporânea da data em que D. Joaquim Lourenço Ciais Ferrás de Acunha trabalhou em Arouca, i.e., nos inícios da década de 1790 e estudo recente sugere este riscador como seu autor⁷⁹. Faltam, no entanto, elementos concretos para atribuição de autoria. As conjecturas são múltiplas, incluindo a hipótese de ter sido uma peça de agrado, ou comemoração, oferecida, em situação especial, ao mosteiro.

4. Conclusão

Não observamos, nesta maquete, elementos que exibam o imaginário luxuoso e estilisticamente homogéneo da corte lisboeta de finais do século XVIII, em que o mobiliário de matriz francesa se impunha, e que têm

que se prolonga, até ao início do século XIX, “a fase final do “Rocaille”.

⁷⁷ Vd. BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, pp. 121-122. A autora refere que a decoração dos órgãos da igreja do antigo convento de Santo António dos Capuchos, em Guimarães, e o da igreja do Carmo, em Braga, datados de 1790, são de autoria de riscador devedor da estética rococó. No entanto, o neoclassicismo encontra-se presente na cor e em alguns elementos decorativos “ornamentais”.

⁷⁸ Vejam-se os modelos “asa de morcego” com perlados, cestas de flores e tulipas que não seria possível detalhar na escala em que se encontram executadas. Vd. VALENTE, Adelina – *Álbuns ingleses de ferragens para mobiliário do acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – Matrizes de Investigação em Artes Decorativas*, Porto: UCE-Porto; Citar, 2010, p. 53 e figuras 1 e 2.

⁷⁹ Vd. BASTOS, Celina – *Ob. cit.*, pp. 117 e 119. D. Joaquim de Acunha tinha demonstrado inclinação para executar peças de pequena dimensão. Anteriormente, na década de 1770, terão saído de suas mãos pecinhas tais como “igrejinhas” ou “sinos pequenos”, “sege para a macaca” e “casa para ela dormir”.

sido desvendados recentemente por diversos autores. Deparamos, sim, com um ambiente abastado e requintado de outra ordem, uma atmosfera que revela desafogo económico e apreço por tipologias de génese diversa.

A cela evidencia, de modo “particularmente descritivo”⁸⁰, o contexto que envolvia a produção decorativa da última década do século XVIII no Norte de Portugal. Com efeito, a presença da influente “nação britânica” na cidade do Porto, vivendo paredes-meias com a comunidade burguesa e mercantil local⁸¹, induziu esta a assimilar os padrões domésticos de quem dominava os negócios, não descurando, no entanto, as tradições religiosas muito próprias. Por esta razão estão mescladas tipologias civis e de devoção, peças com lugar cativo nos ambientes decorativos da urbe. O conteúdo desta maquete revela, à semelhança de outras fontes⁸², informações que contribuem para o entendimento do mobiliário enquanto manifestação de gosto e de sociabilidade nas residências do Porto de finais do século XVIII. A influência inglesa é clara⁸³.

Contudo, e à semelhança de outras latitudes⁸⁴, a interacção dos factores culturais lusos e britânicos tornou possível uma produção com identidade própria, adaptada às necessidades e solicitações locais.

A maquete de Arouca exhibe, portanto, um importante papel na descodificação da produção de mobiliário civil na zona de influência da cidade do Porto, nos finais do século XVIII.

⁸⁰ Cfr. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Legados Humanos e devocionais: Artes Decorativas nos testamentos lisboetas da segunda metade de Setecentos. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Matrizes de Investigação em Artes Decorativas II*. Porto: UCE-Porto; Citar, 2011, p. 12.

⁸¹ Cfr. VALENTE, Adelina – Uma contribuição para o estudo do mobiliário anglo-português na cidade do Porto nos séculos XIX e XX. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. *Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Porto: Universidade Católica Editora, 2012, vol 1, pp. 141- 153.

⁸² Cfr. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Ob. cit.*, p. 11. Tal como os testamentos, esta cela revela-se uma “fonte para o conhecimento dos objectos usados numa determinada época”.

⁸³ O próprio pedestal do símio, mimetizando suportes para estatuetas, se pode creditar a preponderância britânica. Vd. CHIPPENDALE, Thomas – *Ob. cit.*, estampa CXLVIII. A designação original destes suportes é “Terms for Bustos’ & (sic)”.

⁸⁴ Vd. JAFFEE, David – Sideboards, Side Chairs, and Globes: changing modes of furnishing provincial culture in the Early Republic, 1790-1820. In GOODMAN, Dena, NORBERG, Kathryn, ed. – *Furnishing the Eighteenth Century. What furniture can tell us about the European and American past*. New York: Routledge, 2007, p. 79.



Fig. 1 – “Cela de Santo Ambrósio”, vista geral. Museu de Arouca. Foto da autora.



Fig. 2 – Francis William, The Jamaican Scholar. Pintura sobre tela, autor anónimo, cerca 1745. Victoria & Albert Museum, Londres, Inglaterra. Foto da autora.



Fig. 3 – Mesa de centro portuguesa. Estilo rococó. Reitoria da Universidade do Minho, Braga. Foto da autora.

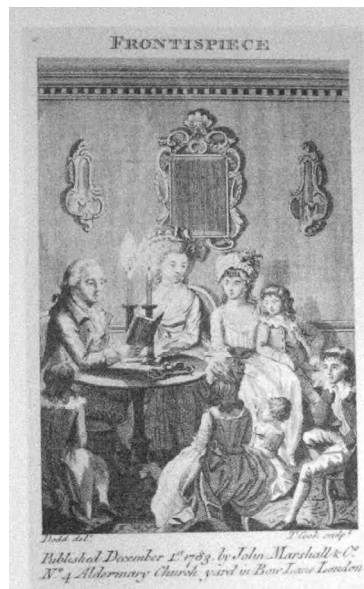


Fig. 4 – Gravura, cerca de 1784. Retirado de PARISSIEN, S.- Adam Style. [S.l.]: Phaidon Press, 1996, p.188.



Fig. 5 - “A father reading to his family by candlelight”. Gravura, 1783. Geffrey Museum, Londres, Inglaterra. Foto da autora.

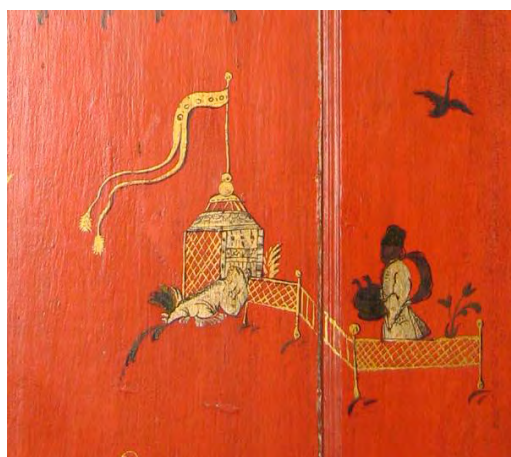


Fig. 6 - Coro alto da igreja do convento de Jesus, Aveiro. 1731. Pormenor. Foto da autora.

Os alfaiates e as modistas em Lisboa (1775-1850): subsídio para a História do traje e da moda

Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Morais¹

RESUMO: Ao apresentarmos este estudo, desejamos apresentar alguns elementos que pensamos poderem contribuir para História do Traje e da Moda em Portugal, reforçando o papel dos alfaiates e das modistas na cidade de Lisboa, que tanto ajudaram para que a moda fosse seguida pelas senhoras de estratos sociais elevados, nomeadamente as da Corte. Oriundos principalmente de países estrangeiros, estes impulsionadores de moda praticavam formas publicitárias bastante eficazes, viram muitas vezes os seus serviços reconhecidos, recebendo alvarás e privilégios, ficando, assim, nos anais da história lisiponense no último quartel do séc. XVIII e na primeira metade do séc. XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Alfaiates; modistas; moda; publicidade; lojas

ABSTRACT: To perform this study, we expose some elements that we think we can contribute to costume and fashion history in Portugal, strengthening the role of tailors and dressmakers in Lisbon, who helped on the fashion followed by the ladies of high social strata, in particular those of the Court. Coming mainly from foreign countries, these boosters practiced quite effective forms of advertising and their services were very often recognized, getting permits and privileges. Many of them stayed in the annals of the lisiponense history in the late 18th century and in the first half of the 19th century.

KEY-WORDS: Tailors; dressmakers; fashion; advertising; shops

RESUMEN: Para realizar este estudio, se exponen algunos elementos que creemos que podemos contribuir a la historia de la traje y moda en Portugal, fortalecer el papel de sastres y modistas en Lisboa, que ayudó a que la moda fue seguida por las mujeres de estratos sociales altos, en particular los de la corte. Procedente principalmente de países extranjeros, estos agentes de presión moda practicavam formas de publicidade absolutamente eficazes, reconocieron sus servicios, permisos y privilegios, y muchos de ellos se quedó en los anales de la historia lisiponense a finales del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Sastres; modistas; moda; publicidade; tiendas

¹ Doutora em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Mestre em História da Arte em Portugal pela Faculdade de Letras do Porto. Licenciada em Design Industrial, Bacharel em Artes. Docente na E.S.T.G. no Instituto Politécnico de Viana do Castelo desde 1999.

Introdução

Ao recordarmos as convulsões que se sucederam até aos meados do século XIX, limite da época por nós estudada, desde a Revolução Francesa, as Invasões Francesas, à retirada da Corte para o Brasil, às graves crises provocadas pelos confrontos entre liberais e absolutistas e consequente Guerra Civil e finalizando com as divisões internas do novo regime no reinado conturbado de D. Maria II, consideramos que as senhoras portuguesas estiveram, em determinadas fases, mais atentas ao que se passava no mundo da moda do que noutras. A época teve avanços e recuos na evolução da moda, muito devido à instabilidade do país.

A inconstância da moda no traje feminino durante este período histórico confrontou-nos com a necessidade de conhecermos os profissionais que tiveram que acompanhar a imposição e mudança de novas tendências à sua atividade, ou mesmo de as criarem, satisfazendo as necessidades dos seus clientes: os alfaiates, as modistas e *marchandes de mode*.

Serão todos estes, os que contribuíram para a aparência da mulher portuguesa, os divulgadores das novidades e das modas, que reivindicavam novas formas de negociar e difundir os seus serviços, condutas desenvolvidas dentro do espírito de uma sociedade de consumo em formação, levando o cliente ao universo do comércio de luxo e moda.

Neste estudo, tentamos procurar-lhes as origens, onde estavam estabelecidos, os preços dos seus serviços e as mercês régias que lhes foram concedidas. A nossa pesquisa apoiou-se sobretudo nos anúncios destes profissionais, nos periódicos e almanaques da época. Acrescentámos ao nosso conhecimento os relatos (memórias, álbuns de costumes, diários e cartas), procurando encontrar um *corpus* documental que sustentasse o nosso trabalho.

A soberania dos alfaiates e os fornecedores estrangeiros

No século XVIII, em Lisboa, os alfaiates continuavam a dominar a confeção de peças para ambos os sexos, mas devido às exigências da moda, com um excesso ornamental, tiveram que adaptar os seus conhecimentos e arte de bem-fazer, aos novos modelos de vestuário feminino e de satisfazer os gostos e desejos das clientes.

Para dar resposta ao luxo e à personalização do vestuário da nobreza que seguia atentamente os gostos da moda francesa, no século XVIII a arte da modelagem sofreu um grande progresso por toda a Europa. Esta profissão,

tal como outras, era controlada por um regimento cujo objetivo, para além de regulamentar o exercício da profissão, desde a sua aprendizagem até à realização de um exame e a fiscalização das oficinas, pretendia garantir qualidade e perfeição do vestuário confeccionado, bem como proteger os clientes de qualquer tipo de atitude fraudulenta.

Os alfaiates eram profissionais sujeitos a exames onde deveriam “ (...) demonstrar as competências adquiridas ao nível do saber-fazer, ou seja, teriam que provar que sabiam calcular a quantidade de tecido, desenhar os moldes e cortar o tecido para fazerem qualquer peça de vestuário para o que era necessário também ter conhecimentos de geometria, aritmética e das proporções do corpo humano»².

No meio do espírito excessivo de modas e luxo durante o reinado de D. João V, onde todo o tipo de vestuário para ambos os sexos era importado, foram concedidas mercês reais aos alfaiates, tais como: Tomé Esteves Alho, Francisco de Basto, Marcelino Rodrigues, António Rodrigues Coelho; Sebastião Rodrigues Collares, José Henriques; Damião da Silva Luiz Antunes Mendonça³.

A moda que predominava era francesa e «Desde então começam a afluir a Lisboa as modistas, alfaiates e cabeleireiros francezes, atraídos todos eles pelos peralvilhos daquelle tempo, que já se julgavam desairados não vestirem á moda de Paris, ou de Londres, dando por esta forma não equivoacas provas de estarem já dominados por todas aquellas torpezas e vícios, inherentes a similhante mania»⁴.

Alguns nomes destas modistas perduram nos anais da história: «No meio do século XVIII tínhamos cá as modistas M.^{me} Charles, e M.^{me} Chavalhé, corruptela de M.^{me} Chevalier, talvez, mais faladas que a Martins e a Dias, suas contemporâneas (...)»⁵.

A colónia estrangeira, centralizada na cidade de Lisboa e na do Porto, era numerosa. Muitos estrangeiros permaneciam em Portugal atraídos pelos negócios ou pela atividade militar, política ou apenas por turismo.

² Cf. SILVA, Maria da Graça de Barros – *Leis e saberes do ofício de alfaiate na época moderna. O caso da cidade de Lisboa setecentistas*. Lisboa: [s. n.], 2012. Dissertação de Mestrado em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. 1, p. 102.

³ IDEM, *Ibidem*, p. 97.

⁴ SORIANO, Simão Jose da Luz – *Historia do Reinado de El-Rei D. José e da Administração do Marquez de Pombal percedida de uma breve noticia dos antecedentes reinados a começar no de El-Rei D. João IV, em 1640*. Lisboa: Tipographia Universal, 1867, t. 1, p. 159.

⁵ CASTILHO, Júlio de – *Lisboa Antiga. O Bairro Alto*. 3ª ed. Dirigida, revista e anotada por Gustavo Matos Sequeira. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal de Lisboa, vol. 2. 1955, p. 179.

O seu número aumentou durante o período pombalino, devido não só ao incremento da reconstrução, mas também devido à guerra, o que levou à fixação de muitos ingleses e alemães⁶. Muitos deles dedicam-se ao comércio e, já nessa altura, algumas modistas, cabeleireiros, alfaiates de origem estrangeira habitavam na cidade de Lisboa.

Quer durante o reinado de D. José quer no de D. Maria I, viveu-se um período assinalado por uma crescente mobilidade social, com novos grupos sociais a tentarem impor-se, nomeadamente os negociantes e os altos burocratas do Estado, a quem carecia nascença digna de registo, mas a quem não faltava dinheiro para poder concretizar todos os luxos de influência externa. Procuravam imitar a vida da nobreza, rodeando-se do fausto característico desta classe, acabando por atrair ao seu convívio social muitos estrangeiros que tinham vindo para Portugal. Perante os modelos aristocráticos e por processos de imitação, de usurpação ou de repúdio, esta nova classe procurava transpor normas de boas maneiras e cortesia para os novos espaços sociais, de lazer e de aparato. Assim, novos gostos e distintas sensibilidades, quer estéticas, quer comportamentais, iam surgindo.

Uma das expressões visíveis de todos esses diferentes valores foi, sem dúvida, através da moda, que por muitos é definida como um modelo de comportamento irracional e passageiro que tende a repetir-se numa sociedade cujos membros anseiam por um reconhecimento de *status* ao se expressarem através da imitação dos gostos e vivências de uma classe superior.

Até ao último quartel do séc. XVIII, o desenho das roupas femininas não mudava de ano para ano, a diferença da moda consistia, muitas vezes, na mudança de acessórios e adereços. Devido ao contacto entre casas reais através de casamentos e laços familiares, continuaram os elementos femininos da Corte a ser aliciadas pelas tendências de moda das suas congéneres, seguidas pelas figuras do Paço e entre as famílias mais influentes. Para além de terem os seus alfaiates particulares, recorriam ainda ao trabalho de modistas e fornecedores estrangeiros, nomeadamente franceses, para confeccionarem os trajes com que se apresentavam nos atos solenes e cerimónias. Conseguiram, assim, assegurar a maior dignidade e projeção dentro do ambiente a que pertenciam e que deveria servir de referência.

⁶ SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Depois do Terramoto. Subsídio para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, vol. 2-4, 1917. p. 148. Vd., sob este assunto, FERRO, João Pedro – *A População Portuguesa no Antigo Regime (1750-1815)*. Lisboa: Presença, 1995, pp. 80 e 83-89.

Apesar de toda a sua religiosidade, a Rainha D. Maria I ditava as modas, imitadas pelas damas que a rodeavam e pela alta sociedade. A Corte e a nobreza seguiram a moda francesa atentamente, sem atingir a magnificência e esplendor que teve noutras Cortes da Europa, mas assimiladas com alguma moderação. Poderemos mesmo dizer que o reinado de D. Maria I é um período marcado por um certo ecletismo na indumentária, uma continuidade do estilo *rocaille* com uma tendência mais clássica, de formas e linhas mais simples.

D. Maria I, tal como outros elementos femininos das principais Cortes, desde Londres a Veneza, a Viena, a S. Petersburgo, recorriam aos serviços da célebre *marchande de modes* Marie Jeanne Rose Bertin (1747-1813), fornecedora, chapeleira e modista da Rainha Maria Antonieta⁷. Reconhecida na História da Moda, como uma precursora do que hoje podemos chamar “estilista”, Rose Bertin e Maria Antonieta conseguiram com as suas colaborações estilistas, iniciadas em 1770 e que persistiram até 1792, manter a França no epicentro da indústria do luxo e da moda.

Rose Bertin, assim como outras mercadoras de moda, funcionaram como intermediárias entre o universo da moda de luxo e a clientela. “ (...) O talento artístico conferido aos mercadores de moda reside então no talento decorativo, na capacidade de enfeitar e enobrecer as roupas por meio de fantasias de moda (...)»⁸.

A modista tinha na sua firma, cerca de 30 vendedoras e contratos com dezenas de fornecedores. Enviava as vendedoras por toda a Europa, todos os anos, levando consigo as suas famosas *poupées de modes*, para divulgar as suas últimas criações. Os gostos que circulavam no modo de vestir das damas da nobreza e da aristocracia europeias acabavam por se propagar, por convívio direto, através das *poupées de modes* ou, ainda, por possuírem os fornecedores de moda em comum⁹.

Bertin terá exposto 280 *toilettes* destinadas às cortes de Madrid e Lisboa, por ocasião dos matrimónios de D. Carlota Joaquina e da infanta D. Mariana. O fornecimento do enxoval para D. Mariana teria suscitado uma questão entre D. Vicente de Sousa Coutinho e Rose Bertin, o que levou

⁷ Vd. WEBER, Caroline – *Rainha da Moda. A roupa que Maria Antonieta usou para a Revolução*. Porto: Edições Asa, 2006, p. 124.

⁸ LIPOVESTSKY, Gilles – *O Império do efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, p. 108.

⁹ Vd. WEBER, Caroline – *Ob. cit.*, p. 124.

D. Maria I a abandonar o trabalho da modista e a recorrer aos trabalhos de Madame Binet¹⁰.

O enxoval de casamento da Infanta D. Carlota Joaquina com o príncipe D. João, no dia 6 de junho de 1785, terá saído também da casa de Rose Bertin e da modista Jeanne Bécu (1743-1793), mais tarde Condessa Du Barry¹¹. Natalia Vershinina afirma mesmo que, pelo estudo das faturas do *atelier* de Rose Bertin, se conclui que as despesas dos Reis de França, da Suécia e de Portugal eram indiscutivelmente mais elevadas que as efetuadas pela grande Duquesa Russa¹².

No entanto, em Portugal, nos finais de Setecentos e inícios de Oitocentos eram ainda os alfaiates, pela documentação encontrada, que continuavam a ter um papel essencial na confeção do vestuário feminino português, embora as modistas já se tentassem impor com o seu trabalho, nomeadamente estrangeiras¹³.

Alguns dos estrangeiros residentes em Lisboa, como já referimos, dedicavam-se à confeção e ao comércio de artigos de moda, como nos confirma o esteta William Beckford numa missiva de 29 de junho de 1787, ao relatar-nos uma festa de S. Pedro dada por “ (...) aquelle simplório do conde de Villa Nova abriu na noite passada os seus jardins á aristocracia e á canalhocracia de Lisboa (...) havia um pavilhão pouco elegante para o baile, onde figuraram as mais bonitas modistas, capelistas e governantas francezas e inglezas da metrópole (...) Dois ou três dos meus creados foram com o meu alfaiate á festa, e voltaram encantados com a affabilidade e graciosas maneiras das capellistas estrangeiras e da nobreza indígena»¹⁴.

As influências estrangeiras estavam bastante presentes, não só na moda que circulava e era reproduzida por elementos de classes sociais menos elevadas, mas também nos comportamentos das senhoras portuguesas.

¹⁰ CARVALHO, Pinto de (TINOP) – *Modistas e Cabeleireiros (Século XIX)*. Lisboa: Apenas Livros, 2008, p. 19.

¹¹ LANGLADE, Émile – *La Marchande de Modes de Marie-Antoinette, Rose Bertin*. Paris: Albin Michel Éditeur, 1913. p. 178. Vd., também, [BERTIN, Rose] – *Mémoires de Mademoiselle Bertin sur la Reine Marie-Antoinette avec des notes et des éclaircissements*. Paris et Leipzig: Bossange Frères, Libraires, 1824, pp. 101-105.

¹² Vd. VERSHININA, Natalia – Rose Bertin, Marchande de Modes de La Reine Marie Antoinette, et Les Commandes de La grande-Duchesse de Russie, Maria Féodorovna. In *Fastes Réunion des Musées Nationaux de Cour et Ceremonies Royales, Le Costume de Cour en Europe, 1650-1800*. Paris: Éditions de la Reunion des Musées Nationaux, 2009, p. 240.

¹³ Vd., a propósito, MACEDO, Jorge Borges de – *Problemas da indústria portuguesa no século XVIII*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Querco Lda., 1982, pp. 299-318.

¹⁴ [BECKFORD, William] – *A Côte da Rainha D. Maria I. Correspondências de William (...)*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardozo & Irmão, 1901, p. 43.

Em 1789, um viajante anónimo francês, numa carta a um amigo parisiense dizia: «As mulheres deste reino ora são francesas, ora inglesas, ora castelhanas, ora italianas, etc., ora enfim, um misto e coleção de todas as Nações da Europa. Basta que apareça uma estrangeira com um novo vestido, penteado, mantelete, etc. para que logo todas as portuguesas, sem saber se lhes está bem ou mal, o adotem e usem cegamente. E basta que uma senhora não apareça na Assembleia, na comédia, no passeio com traje favorito, para logo ser delas demais capitulada de ridícula e antiquária»¹⁵.

Após a Revolução Francesa e tudo o que daí adveio, pensamos que o traje feminino em Portugal não aderiu tão facilmente à moda que se ia impondo. Muitas senhoras portuguesas ficaram presas aos tradicionais vestidos suportados por *donaires*, ao *robe française*, ao *robe anglaise*, ao uso excessivo de joias, volvendo-se por vezes algo anacrónicas. Tal sobreviveu bastante tempo entre nós, enquanto no exterior as linguagens neoclássicas do tempo do Diretório iam libertando os movimentos corporais da mulher do enorme peso dos trajes e tentavam aproximá-la da imagem da mulher desprendida de artifícios e adereços, realçando a linha do corpo feminino, usando tecidos transparentes e leves.

O estilo do Diretório, que veio a afirmar-se no desenho da moda Império, inicialmente espelhava mais um dos elementos propagandísticos napoleónicos, recuperando o gosto clássico e revivendo um novo império, acabou também por modificar os hábitos e os costumes das nações europeias. Assim, o traje império não se impôs rapidamente como moda na Corte portuguesa, senão no decurso do primeiro quartel do séc. XIX¹⁶. Os *panniers*, *bambolins* ou *donaires*, que já tinham caído em desuso por toda a Europa, continuavam a predominar na corte portuguesa, nas receções oficiais e mesmo nos casamentos da aristocracia.

Eram, no entanto, os alfaiates, alguns de origem estrangeira, que continuavam a dominar a arte de confeção dos trajes femininos da corte portuguesa, fato que perdurou até às primeiras duas décadas do século seguinte, para depois conduzirem para costureiras e modistas o cuidado do vestuário feminino. Alguns destes artífices receberam mercês, alvarás

¹⁵ *Cartas de hum viajante francês a hum Am.º residente em Pariz sobre o carater e estado presente de Portugal. Traduzidas da Lingua Portuguesa por um assistente em Pariz (...)*. Paris: 1789, p. 2.

¹⁶ BOUCHER, François – *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité a nos Jours*. Paris: Flammarion, 1965, p. 223.

e privilégios e vencimentos, designadamente Pedro Alves de Carvalho, António Fragoso; Pedro Paulo Duprat¹⁷.

Carrère referindo-se à arte da costura e à confecção de sapatos em Portugal, nos finais de Setecentos e inícios de Oitocentos, salienta um lamentável atraso: “In general the Portuguese work slowly, and every thing they execute has a clumsy inelegant appearance. If we see among them well-cut coat, or a well-made pair of shoes, it is always the work of some French and English taylor or shoemaker. They sew also very badly, and almost the good sempstress in Lisbon are Irish women”¹⁸.

Confeção e mercado de vestuário nas primeiras décadas de Oitocentos

Sophie Benard, que residiu em Portugal entre 1801 e 1803, queixava-se de não haver em Lisboa um mercado de artigos de moda onde se pudesse comprar toucas, véus, flores, penas e outras coisas do género. As senhoras da alta sociedade encomendavam da Inglaterra as roupas e vestiam-se geralmente segundo a moda inglesa¹⁹.

Os elementos femininos da corte portuguesa abasteciam-se nas lojas dos mercadores, que lhe sortiam as últimas novidades da moda (fazendas, peles, fitas, adornos, etc.), como Henrique Carlos da Cunha Lobo, mercador com loja, de D. Carlota Joaquina e de D. Francisca Benedita²⁰ ou de D. Vitória Ardisson, mercadora de D. Carlota Joaquina²¹.

¹⁷ Sobre alguns dados biográficos destes alfaiates, vd. MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *O Traje Feminino em Portugal na primeira: mercado e evolução da moda*. Porto: [s. n.], 2014, Porto, Dissertação de Doutoramento em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol.1, pp. 144-145.

¹⁸ [CARRÈRE, Joseph-Barthélemy-François] – *A picture of Lisbon, taken on the spot: being a description moral, civil, political, physical and religious, of that capital; with sketches of the government character and manners of the portuguese in general (...)* by a Gentleman. London: printed for Henry Colburn, 1809, pp. 206-207.

¹⁹ BERNARD, Sofie – *Briefe ueber England und Portugal an einen, von (...) geb.* Gad. Hamburg: Auguste Campe, 1808. Cit. por KULMACZ, Maria Clara Loureiro Borges Paulino – *Arte e Património em Portugal: olhares norte-europeus (da segunda metade do século XVIII a meados do século XIX)*. Porto: [s. n.], 2002. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 2, p. 40-41.

²⁰ Cf. Biblioteca da Ajuda (B. A.), *Conta de fazenda para o Guarda Roupa da Princesa Nossa Senhora [D. Francisca Benedita] comprou Francisco de Almeida no mês de Outubro de 1803*, 54-X-17, n.º 71.

²¹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Nota Geral dos Artigos abaixo mencionados que os Officiais da Superintendência Geral dos Contrabandos, apreenderão na Caza de D. Victoria Ardisson Mercadora de S. A. Re, a Serenissima Senhora D. Carlota Joaquina de

Para além dos mercadores, também as capelistas²², tal como os sapateiros²³, tinham um papel significativo neste mercado da moda. No entanto continuavam a ser os alfaiates a dominar a confeção de vestuário quer masculino, quer feminino, alguns chegando mesmo a servir as damas da corte portuguesa. Destacamos alguns: Domingos de Almeida, António, o Francês; Lambert Joze Baux; Carlos Baker, Charles Revot, Sebastião Duprat, etc²⁴. Em 1807, o nº de mestres alfaiates com lojas era 448²⁵.

Para ornamentar os trajes, era solicitado também o serviço dos bordadores, (uma atividade ainda no domínio das mãos masculinas), como António José de Carvalho, que trabalhou para D. Carlota Joaquina e para D. Francisca Benedita²⁶. Alguns alfaiates chegavam a deslocar-se a casa das clientes²⁷.

Como país periférico, Portugal continuava a absorver todas as novidades vindas do estrangeiro. Os trajes, onde eram realçadas e pressentidas as formas femininas, eram introduzidos em Portugal através das muitas artistas estrangeiras que passavam pelo palco do S. Carlos, geralmente italianas, e pelas mulheres de muitos estrangeiros que se tinham estabelecido no país, de alguns ministros e embaixadores franceses ou de comerciantes ricos, que tanto vieram alterar os gostos das portuguesas mais discretas, mas que muito contribuíram para as mudanças das vestes femininas.

A forte intervenção de um Superintendente Diogo Inácio de Pina Manique e a crítica feroz dos moralistas a tudo o que vinha de terras francesas contribuíram para que a moda do Diretório demorasse a ser aceite, principalmente até 1805, abrindo-se, então, caminho para a sua vulgarização.

Bourbon de 19 de setembro de 1809. *In Título de Propriedades da casa em Portugal e no Brasil, (1743 a 1833).*

²² Vd, a propósito, B. A., *Conta das despesas e compras que tenho feito para o Guarda Roupas da Princesa Nossa Senhora em mês de Setembro de 1803*, 54-X-17, nº 68.

²³ Sobre este assunto, Vd. B. A., *Rol da obra de que Telmo Luis fez a Serenissima D. Francisca Benedita*, 54-X- 17, nº 80.

²⁴ Vd., a propósito, MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Ob. cit.*, vol.1, pp. 145-146.

²⁵ Cf. *Almanach do Anno de (...)*. Lisboa: Imprensa Régia, 1807, pp. 635-636.

²⁶ Cf. Arquivo Histórico da Casa Imperial do Brasil (A.H.C.I.B.), *Conta das despesas feitas com o guarda-roupa de D. Carlota Joaquina*, Ms.10, doc. 147; B. A., *Conta da Despesa que se fez em bordar um vestido da Serenissima Princesa do Brasil (D. Maria Francisca Benedita)*, 54-X-17, nº 50 f. Também o bordador Pedro António Nolasco, em 1795, foi o responsável pelo bordado do uniforme dos criados da Casa Real. Cf. Biblioteca Nacional Digital, Avisos Régios e outros papéis (1780-1799). *In* [\(http://purl.pt/16961_\(2011\)\)](http://purl.pt/16961_(2011)) (2011; 20.03; 18 h).

²⁷ Encontramos alguns recibos de alfaiates o registo do aluguer de seges. Cf. B. A., *Conta da Obra que tenho feito para a princesa viúva (D. Maria Francisca Benedita)*, 54-X-17, nº 71.

O Intendente, por mais medidas que tomasse e ofícios que remetesse ao Governo, não conseguia deter as vagas contínuas de modas, culpabilizando as modistas pela sua difusão, que tendiam a alastrar, pelo que num edital de 12 de Março de 1804, dirigindo-se a um corregedor de um bairro afirma: «(...) consta q. algumas Alfayatas, denominadas Modistas, inventão diariamem.^{te} modas de vestidos p.^a pessoas do Sexo feminino, espalhando bonecas q. fazem, e outras vezes figurinhas em pintura, p.^a cujo fim tem ganhado alguns Artistas; cujas modas tem levado ao ponto de fazerem com q. algumas das m.^{mas} pessoas apareção no publico quasi nuas, e em trages tão indecentes, q. escandalisção a modestia e provocão os homens a fins libidinosos. V. m.^{ce} portanto chamará á sua presença as d.^{as} Alfayatas, ou Modistas q. assistirem no seu Bairro, e depois de as advertir seriam.^{te} para se absterem de fazer vestidos a pessoas do Sexo feminino, de forma q. ofenda a modéstia e a S.^{ta} Religião, q. temos a fortuna de professar, e emfim alheios daq.^{le} character e gravid.^e q. tanto se onrou sempre a Nação Portugueza, lhes fará assignár termo em q. se obriguem á execução do ref.^o, e debaicho da penna, no caso q. continuem a praticar, o q. se lhes prohibe, de serem reclusa na casa de Correccão do Cast.^o de S. Jorge desta Cid.^e, depois de V.m.^{ce} os julgár p.^r Sent.^a, os remeterá á Secret.^a desta Intend.^a juntam.^{te} com huma relação dos nomes, moradas das ref.^{as} Alfayatas, ou Modistas (...)»²⁸.

Nada impedia que as alfaiatas ou modistas divulgassem e estimulassem o uso de novos modelos e que as senhoras mais atentas continuassem a usar os das modas proscritas, em ambientes privados. Apesar de todos os esforços e perseguições, a força policial não conseguiu vencer as novidades e estas acabaram por se impor no gosto vigente.

Na primeira década de Oitocentos, apenas encontrámos referências sobre três modistas: Ana Harris, Madame Rivotti e Eleonor Bodart²⁹.

Entretanto, a repentina mudança da Corte Portuguesa para o Brasil provocou diversas transformações ao nível cultural, económico, social, etc. Ao ir para o Brasil, a Corte levou grande parte da velha aristocracia, formando-se na capital uma outra corte – “a de Junot” – com toda a sua opulência. A alta burguesia, grande parte da nobreza que ficara e toda a gente notável de Lisboa passaram a privar com o General, frequentando

²⁸ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Cópia de um ofício de Diogo Inácio Pina Manique ao corregedor de um bairro, determinando que proíba às costureiras de fazerem vestidos que ofendam a modéstia, caso reincidam que as meta na casa de reclusão do Castelo de São Jorge, 12 de Março de 1804. In *Condes de Linhares*, Ms. 90/100.

²⁹ Vd., a propósito, MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Morais – *Ob. cit.*, vol.1, pp. 148-151.

as suas festas e saraus onde participavam os altos funcionários franceses. Os salões enchiam-se de mulheres elegantes que se exibiam em todo o seu esplendor, de maneira a evidenciar o seu poder económico e posição social. Os próprios pais e maridos fomentavam o seu luxo, pois indiretamente também eles eram avaliados e reconhecidos pelas suas fortunas, o que lhes facilitava a sua subida na hierarquia social. A nobreza, por sua vez, ao oferecer o seu apoio aos franceses, ambicionava recuperar a sua hegemonia. Poucos foram os nobres conservadores que se recolheram longe dos invasores nas suas casas de província ou arredores de Lisboa, todas as senhoras e cavalheiros da aristocracia e sociedade eram assíduos na companhia dos franceses.

Com as Invasões e a ida da Corte para o Brasil, a verdade é que a moda em Portugal estagnou, circulando apenas em ambientes restritos. Repetiu-se a linha do traje império quase até à exaustão. Em relação ao mercado dos profissionais da moda, em Lisboa parece ter estado um pouco inativo até à segunda década do séc. XIX.

A confeção de peças de roupa com qualidade, sem serem feitas por medida, já existia nos inícios de Oitocentos³⁰. As senhoras com algum poder económico podiam adquirir peças de roupa pré-confeccionadas e depois adorná-las, a seu gosto, em casa, dando-lhes um acabamento pessoal, apropriado às suas preferências.

No Brasil, D. Carlota Joaquina continuava a fornecer-se da mercadora D. Vitória Ardisson. Seu marido, João Baptista Ardisson, fez importantes serviços ao trono Português desde 1807 e, no regresso de D. Fernando VII a Espanha, passou a residir em Madrid e foi incumbido de levar a correspondência aos reis portugueses ao Rio de Janeiro, pedindo a mão da Infantas D. Maria Isabel e de D. Francisca. Em 1816, D. Carlota Joaquina incumbiu-o de ir a Paris comprar vestidos e joias para as infantas noivas, despesas assumidas por João Baptista Ardisson e que nunca lhe foram pagas³¹.

Apesar dos anos após a revolução liberal de 1820 serem conturbados e fraturados por rivalidades políticas entre liberais e absolutistas, o fato é que o regresso da Família Real e de muitos nobres emigrados contribuiu para que as festas e reuniões não esmorecessem e a moda tivesse que acompanhar as sociabilidades.

³⁰ Vd. A.N.T.T., Nota Geral dos Artigos abaixo mencionados que os Officiais (...), *ob. cit.*

³¹ Vd., a propósito, Biblioteca Nacional de Portugal (B.N.P.), *João Baptista Ardisson. Papeis sobre uma dívida da Rainha D. Carlota Joaquina, por compra de vestidos e jóias para as infantas noivas, em 1816. Requerimento de 1839, Ms. 33, nº 3-6.*

Tal como tinha acontecido na cidade do Rio de Janeiro, com o reforço comercial e de amizade com França em 1816, findo o Congresso de Viena, muitos foram os franceses que se estabeleceram nesta cidade com as suas diferentes atividades: modistas, alfaiates, floristas, livreiros, cabeleireiros, negociantes de perfumes, professores, músicos e bailarinos, sendo o comércio mais significativo, o da moda e de tecidos, como os registos de estrangeiros da Intendência da Policia confirmam³². Alguns destes estrangeiros chegaram a trabalhar para a corte no Brasil, como o alfaiate Mr. Gudin que, em 1820, se apresentava como *Alfaiate de S. A., a Princesa Real*, ou Madame Josephine Meunier, modista de D. Leopoldina³³. Apresentamos alguns nomes de modistas e alfaiates, por nós estudadas, durante a época da estadia da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro: Senhoras Dumont, Madame Chabry, Mr. Cezar Bouliech, Madame de Lussan, Madame Tachoyssin, Madame Hannah Harris, Mesdames Suisse e Neveu, Mr. Fregere, Madame Ablon, Mulher do Cabeleireiro Catelineau, Madame Francisca Muller³⁴.

Tal como no Rio de Janeiro, as modistas e cabeleireiros e comerciantes de moda, de origem principalmente francesa, vão multiplicar-se por Lisboa, nomeadamente a partir da segunda década do século XIX.

Algumas modistas chegam a Portugal após terem residido em terras brasileiras, como Madame Toussaint, cujo marido, Auguste Toussaint, se intitulava professor de dança de salão e de pantomima da grande Ópera de Paris e do Teatro de S. João do Rio de Janeiro³⁵.

O moralista José Daniel Rodrigues da Costa, em 1819, criticava a invasão da cidade por estes artífices, que corrompiam a conduta da mulher portuguesa:

*(...) Como armãdilhas taes vem esta gente
Na vasante esperar a grossa enchente (...)
Estrangeiras Modistas se apresentam,
Com letreiro á janella do que inventão;
Que as Modistas de cá, bem que trabalham,
Á vista das de fora já não calhão (...)
Porque lhe basta o nome de Estrangeiro,
Para abrir loja, e ser afortunado.
Veio do seu paiz esporeado,*

³² SILVA, Camila Borges da – *O símbolo Indumentário, distinção e Prestigio no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010, p. 59.

³³ Vd. a propósito, MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Morais – *Ob. cit.*, vol. I, pp. 149-156 e vol. 2, pp. 6-16.

³⁴ IDEM, *Ibidem*.

³⁵ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia. 79 (2 de Abril de 1833), [s. p.].

*Chegou aqui, poz loja de vestidos; (...)
 Tem fato para magro, e para gordo,
 Té desaparecer, pondo-se a bordo:
 Caridade em tal gente sempre luz,
 Pois vem a Portugal vestir os nus.
 Mas dizem muitas línguas maldizentes
 Que ellas não vestem, vem despir as entes (...)*³⁶.

Não eram só os moralizadores a contestarem o trabalho das modistas e a forma como se publicitavam. Outros comerciantes reclamavam daqueles que assistiam a uma concorrência desleal, como, as capelistas³⁷. Em 1820, num requerimento à Junta do Comércio, cerca de 45 capelistas da capital pediam que fossem tomadas algumas providências, contra o prejuízo provocado pelo um grande número de lojas de modistas, um número que excedia o triplo ou quádruplo das lojas das requerentes³⁸.

As inovações iam chegando, entretanto, à capital portuguesa. Joaquim Adrião Pereira, em 1820, apresenta-se como o primeiro alfaiate português de armazém nacional de fato feito, por *Graça de Sua Magestade*³⁹.

Os mercadores de venda de fazendas há muito se queixavam de os alfaiates poderem comprar as matérias do seu ofício em venda por atacado, um direito que lhes tinha sido mantido por resoluções régias de 28 de outubro e 11 de novembro de 1817, perdendo, assim, a proteção que lhes tinha sido concedida até então, já que para eles era mais favorável a venda de tecidos de fora a retalho. Ainda, acusavam os alfaiates de poderem vender obra feita a menor custo, por não pagarem direitos, pelo que requereram «Sobre a Consulta do Senado da Câmara respeita aos requerim.^{tos} da Meza do Bem Commum, e dos Mercadores da Lãa e Seda em q. se queixão da faculd.^e concedida aos Alfaiates para poderem vender obra feita»⁴⁰.

A possibilidade dos alfaiates, bem como dos algibebe, de comercializar fato feito, já tinha sido concedida por ordem das Cortes à Regência de 15 de Março de 1821, com algumas considerações: na exclusividade de fazerem

³⁶ COSTA, José Daniel Rodrigues da – *Portugal Enfermo e abusos de Ambos os sexos*. Lisboa: Impressão Regia, 1819, pp. 20-21.

³⁷ REICHARD, M. - *An itinerary of Spain and Portugal, or a complete guide to travellers through those countries*. London: Samuel Leigh, 1820, p. 248.

³⁸ Cf. SANTANA, Francisco – *Documentos do Cartório da Junta do Comércio respeitantes a Lisboa (1755- 1804)*. Lisboa: Câmara Municipal, vol. 1, 1976, p. 230.

³⁹ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 235 (29 de Setembro de 1820), [s. p.].

⁴⁰ SANTANA, Francisco – *Ob. cit.*, vol. 1, pp. 238-239.

fatos por medida era unicamente da responsabilidade dos alfaiates, a mão-de-obra tinha que ser nacional, assim como as fazendas⁴¹.

Sobre este assunto, as Cortes Gerais Extraordinárias da Nação Portuguesa, por *Ordem das Côrtes à Regência sobre Vendilhões, Modistas e Adellas e Alfaiates* de 18 de junho de 1821, acerca de ser ou não permitido os alfaiates de venderem fato feito e às modistas, adelas e vendilhões de comercializarem fazendas decidem: “(...) que quanto aos Alfayates se observe a Ordem emanada deste Congresso, em data de 15 de Março, do corrente anno, a favor da liberdade de vendas, e as Regias Resoluções de 29 de Outubro, e 11 de Novembro de 1817, pelos quaes forão os mesmos Alfayates mantidos na posse de comprarem as matérias do seu Officio; bem como hé concedido aos outros artificies, ficando o mesmo direito facultado às Modistas, que tem Lojas, ou Armazens estabelecidos, com tanto, que se conformem com as disposições competentes sob a fiscalização do Senado, habilitando-se e contribuindo para os públicos encargos na forma da legislação aplicável (...)»⁴².

Nesse mesmo ano, numa publicação da Imprensa Nacional, sobre importantes considerações acerca o contrabando e mercado nacional, é referido existir uma certa estagnação no papel das corporações dos officios e do comércio, para o qual muito terá contribuído o “ (...) formigueiro das casas de modas estabelecidas nos melhores locais desta Capital; para qualquer parte que se volvão os olhos, hum grande retábulo, ou tabolleta fixa a atenção dos curiosos; alli anuncia Mad.^{me} tal...., que he fazedeira de modas; subindo a escada, se encontra hum magnifico armazém ricamente mobilado e cheio de enfeites de todas as castas, magnificas sedas (...) que no armazém de Mad.^{me} tal ...valem como o ouro em barra, porque são feitos pelas delicadíssimas mãos da sua costureira, acabada de chegar de Paris, carregada com os últimos folhetos. Mad.^{me} tal...não é única na Capital; o contagio propagou-se, há mais vinte ou trinta da sua profissão, todas estrangeiras e mui solidamente estabelecidas nos seus depozitos, ou para melhor dizer, covia, que servem de asylo a quantos contrabandos se

⁴¹ Cf. *Collecção dos Decretos, Resoluções e Ordens das Côrtes Geraes, Extraordinarias e Constituintes da Nação Portugueza; desde a sua installação em 26 de Janeiro de 1821*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1822. Partes 1-2, p. 30. Há muito que os algibebes tinham entrado neste mercado de fato feito, mas com a venda de peças de vestuário de menor qualidade e confeção com medidas “a olho”, destinadas a um público com menos recursos económicas.

⁴² IDEM, *Ibidem*, pp. 101-102.

introduzem na Capital»⁴³. Acusavam-nas, ainda, de conduzirem os maridos à ruína, pelas suas mulheres gastarem exorbitâncias com as modistas.

Marianne Baillie, quando visitou Portugal, ao pronunciar-se sobre o trabalho das modistas de Lisboa, considerou que o talento destas era muito inferior ao das de Paris e de Londres⁴⁴.

A ano de “(...) 1822 marca um acontecimento importante nas modas femininas portuguesas. Foi n’esse ano que as senhoras principiaram a trazer as cinturas compridas, modismo que custou imensamente a entrar nos costumes. O jornal – O Toucador – em que escreveu Garrett – matraqueava a costumeira, charivarisava-a com bromas esquinadas, dizendo que seria sempre renovada pelo bom gosto e que “a muitas damas tornaria derrengadas bonecas e desconchavados manequins»⁴⁵.

A indumentária feminina já tinha começado a mudar desde 1819: a cintura que durante tanto tempo fora alta começara a descer até à sua posição normal. Somente, por volta de 1822, o retorno da cintura ao local correto começou a ser aceite pelas damas portuguesas. Apenas em 1825, foi definitivamente adotado. Casos houve, em que em certas alturas, a mulher portuguesa, teve que adaptar as tendências impostas pela moda estrangeira á realidade do país, adaptando-a às perturbações políticas, económica e até moral, tornando-a, muitas vezes, característica de uma especial iconologia estética. Com o advento da Constituição, a mulher portuguesa optou por usar o azul e branco, como cores da moda, nos vários acessórios: chapéus, fitas, plumas e echarpes. Havia mesmo fitas tecidas com mensagens e emblemas alegóricos⁴⁶.

Embora toda esta instabilidade política perdurasse em Portugal, as influências românticas na indumentária feminina iam-se estabelecendo de uma forma lenta. A cor começava a imperar no gosto dos trajes de baile das senhoras portuguesas.

Lisboa estava muito animada, com bailes, teatros e muitas partidas. As festas iam-se multiplicando nas Assembleias, nos teatros, nas festas oferecidas por negociantes ricos, como Conde Farrobo e António Amorim

⁴³ *Considerações importantes sobre o Papel-Moeda, Divida Publica, Contrabandos, Alfandegas, Industria, e Commercio Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1821, p. 65.

⁴⁴ BAILLIE, Marianne – *Lisbon in the years 1821, 1822, and 1823*. London: John Murray, 1824, vol I, pp. 174-175. Ainda faz alusão à existência de muitas mulheres contrabandistas, entre as adelas e vendedoras ambulantes.

⁴⁵ CARVALHO, Pinto de – *Elegantes e Mundanidades. O espartilho e a Sombrinha*, In *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada*. Lisboa: Typ da Companhia Sociedade Editora. 66 (16 de Outubro de 1901), p. 281.

⁴⁶ SOUSA, Alberto de – *História do Trajo em Portugal*. Porto: Lello & Irmão, 1938, p. 55.

Viana, nas embaixadas, nas festas da família Fronteira e Alorna, que abria às portas aos muitos amigos regressados do Brasil. Os que iam regressando também retribuía com grandes festividades.

Proliferação de agentes de moda

A partir principalmente de 1825 e, com maior intensidade após 1830, existe uma proliferação de lojas de modistas, cabeleireiros, sapateiros, chapeleiros, etc., de origem francesa, que se apresentam como os grandes divulgadores e fornecedores dos artigos de moda.

Baseados nas informações recolhidas neste estudo, quando chegavam a Portugal, estes profissionais divulgavam a sua chegada, o local onde estavam estabelecidos e as novidades que traziam, através de periódicos de Lisboa, nomeadamente, na *Gazeta de Lisboa*, *O Nacional*, etc., sobretudo a partir dos meados da segunda década de Oitocentos e, principalmente, após o regresso da Corte. Sempre que mudavam o local da sua loja, armazém ou *atelier*, informavam através da secção *Avisos* ou *Anúncios* dos jornais da época. O papel dos almanaques da cidade também permitia ter conhecimento sobre os agentes de moda⁴⁷.

As zonas mais pretendidas para o florescimento dos negócios de todos estes criadores da arte de confeção, diretamente ligados à venda de artigos de moda e à fixação das modistas estrangeiras, eram, sem dúvida, as da Baixa e do Chiado. Iniciavam, por vezes, a sua atividade noutras locais da cidade, para logo que as condições o possibilitassem, se mudarem para a zona mais prestigiada, o centro da moda.

Os estabelecimentos de onde saíam as novidades começaram a ter serviços de maior qualidade, impondo a sua imagem de marca e de exclusividade, geralmente associada ao nome de alfaiates, modistas e cabeleireiros estrangeiros que ligavam a sua profissão ao negócio de artigos de moda, geralmente de importação. Por vezes anunciavam o comércio de mercadorias, que nada tinham a ver com a sua atividade principal. Não é difícil encontrar uma modista a vender objetos de decoração, pomadas, perfumaria, móveis, etc.⁴⁸

⁴⁷ Através destes anúncios podemos obter muitas informações sobre a moda que circulava na época, os locais de venda, tornando-se documentos essenciais para o seu estudo. Apresentamos estes avisos no vol. 2 da nossa Tese de Doutoramento, anexo 1, pp. 5-73. Também expomos os avisos que saíram nos periódicos da cidade do Porto, assim como do Rio de Janeiro.

⁴⁸ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia. 33 (8 de Fevereiro de 1832), p. 166.

Reconhecendo os proveitos obtidos a partir das estratégias publicitárias dos estrangeiros, vários portugueses acabaram por também aderir a este tipo de propaganda, desejando atrair uma maior clientela, pois tudo o que era estrangeiro animava a sociedade.

Surge, depois, a tentativa de salvaguardar o negócio de todos aqueles que estavam legalmente estabelecidos com lojas e comercializavam todos os géneros de artigos sob direito, pagando as devidas licenças e para dar resposta às solicitações dos mercadores de outras corporações, que se sentiam lesados, em 26 de julho de 1826, por *Alvará com força de Lei, Porque Vossa Magestade Ha por bem fixar o género de industria, e artigos de venda permitidos aos Offícios de Algibebes e Alfaiate, e às Modistas, Adêllos, e Vendilhões, e declarar as condições com que lhes são facultada*⁴⁹. Isto porque o seu negócio estava a ser prejudicado por concorrência desleal.

A falta de publicações portuguesas dedicadas à moda, com exceção do *Correio das Modas* ou *O Toucador*, até à segunda metade da década de 1830, fez com que muitas das ilustrações que circulassem fossem de origem estrangeira. Foram os próprios comerciantes de moda, que vulgarizavam a reprodução colorida dos modelos franceses e ingleses, tornando-os acessíveis ao público em geral. Por exemplo, a modista Madame Burnay, em 1827, avisava que vendia estampas com figurinos de moda, reproduzidas e litografadas a partir do original, o *Petit Courrier de Dames, et Journal de Modes*, que podiam se enviadas para todo o país⁵⁰. Estas publicações trazidas e comercializados pelas modistas vulgarizavam também a reprodução colorida dos modelos franceses e ingleses.

A divulgação dos figurinos de moda estrangeiros era um bom veículo de inspiração não só para modistas portuguesas, mas para todo um universo de clientes atentas às novas tendências que circulavam fora do país.

O incremento do consumo de artigos estrangeiros estimulado por estes profissionais, em proteção dos artigos de produção nacional, levou a que o padre Alvito Buêla Pereira de Miranda, num dos números da *Defesa de Portugal*, ainda em 1833, acusasse os próprios miguelistas de falta de patriotismo nas suas escolhas de consumo: “(...) Serão Vossas Mercês realistas, mas de certo não são Portugueses! 6.º Vossas Mercês vestem-se assim no interior, como no exterior, de pannos estrangeiros, tendo nas Fábricas, e Teares de Portugal pannos de qualidade, ou para camisas, ou saias, ou para casacas, e calças, ou para outra qualquer espécie de vestido de dous sexos, não se sortirem, como para venderem (...) 12.º Vossas Mercês

⁴⁹ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 177 (31 de julho de 1831), [s. p.].

⁵⁰ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 174 (26 de Julho de 1827), pp. 1003-1004.

até às Cartas de Jogar, e Cartas vergonhosas comprão aos estrangeiros: Até pagão às Modistas estrangeiras, Modistas não só de fato, como de torpezas (...) Vossas Mercês serão Realistas, mas Portuguezes de certo não!»⁵¹.

Com o fim da Guerra Civil em 1834, muitos liberais regressam a Portugal enriquecendo a sociedade esmorecida pelos conflitos. Surge também uma profusão de títulos e benesses como recompensa pelos serviços militares ou apoio financeiro à causa liberal, fossem eles banqueiros, homens de negócios, capitalistas ou mesmo “brasileiros” que exibiam, com aparato, a sua riqueza. Associado à ostentação e *status* do indivíduo, estava o lazer e o consumir o tempo em coisas supérfluas, uma das formas mais expressivas de demonstrar que o trabalho pertencia apenas às camadas sociais mais baixas. Os comportamentos destes novos grupos levaram ao aparecimento, no meio urbano, de novos espaços de convívio e novas práticas de conduta e de aparência. A vida das elites começa a ser ritmada por relações de carácter mundano, procurando cada vez mais recintos fechados, em detrimento de espaços abertos, esferas privadas muito propícias à imitação e à rivalidade.

Para tantos convívios, as senhoras e meninas empenhavam-se em cuidar da beleza e aparência. A moda sofreu os impulsos dos novos gostos, enchendo-se de enfeites e fantasias e para isso muito contribuíram os profissionais da arte de confeção. A partir do Romantismo, “ (...) Para servirem os caprichos e exigências do sexo, nunca faltaram as modistas de primo quartel, quase todas arrogando-se a qualidade de fornecedoras da Casa Real. E, como não podia deixar de ser, no Chiado é que se encontrava o principal viveiro dessas madamas, mestras consagradas na arte do transformismo (...)»⁵².

De 1825 a 1850 as modistas mais em voga e que mais se publicitavam nos periódicos eram: Madame Liné, Madame De Latour, Madame Elisa Augusta, Madame Duprat, Madame Sardin, Madame Burnay, Madame Olivier Botto, Madame Cecilia Gerard, Madame Moreau, Madame Toussaint, Madame Lombré, Madame Levaillant, Madame Perrin, Madame Croiset, Miss Collins, Madame Huguet, Madame Hermann, Mademoiselle Elisa Gautier, Madame Aline Neuville, entre outras⁵³.

⁵¹ MIRANDA, Alvito Buella Pereira de (red.) – *Defeza de Portugal: Semanario Periodico Politico e Moral*, Lisboa: Imprensa Régia, 45 (1833), p. 9.

⁵² COSTA, Mário – *O Chiado Pitoresco e Elegante: história, figuras, usos e costumes*. 2ª ed. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1987, p. 288.

⁵³ Por ser impossível apresentar neste artigo todos elementos biográficos sobre estas criadoras, durante a época estudada. Vd., a propósito, MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Morais – *Ob. cit.*, vol.1, pp. 161-196.

D. Maria II, no entanto, ainda recorria aos serviços dos seus alfaiates particulares, em 1834. Depois da época conturbada na Invita, durante o Cerco, Bernardo Coelho de Lemos que, em 1833, era registado no Livro de Passaportes como *Alfaiate de S. M. o Imperador*⁵⁴. No ano seguinte, recebeu alvará de D. Maria II, como Alfaiate de Sua Real Pessoa⁵⁵.

Após o Cerco do Porto e, num contexto de uma cidade em mudança e crescimento económico, muitas modistas e cabeleireiros, apercebendo-se das novas oportunidades de negócio, mudaram-se para Invita, como o caso de Madame Villaret⁵⁶. Algumas estabeleciam-se por algum curtos espaços de tempo no Porto, regressando a Lisboa quando do escoamento das mercadorias, permanecendo em hotéis ou hospedarias. É o caso de Eliza Gautier⁵⁷.

A importância das modistas e das modas que circulavam influenciava de tal modo o *modus vivendi* da sociedade portuguesa que, em 1835, um liberal enviou uma carta a D. Miguel, intitulada *Sexta carta dirigida a D. Miguel Maria do Patrocinio, ex-infante de Portugal e rei-chegou dos affamados zurristas, na qual se discorre sobre a extravagancia das modas actuaes, e sobre a franco-mania dos portuguezes de ambos os sexos, modistas e outros muitos estrangeiros em Lisboa, etc.*⁵⁸

Nesse mesmo ano, as publicações portuguesas sobre modas, que parecem ter caído no esquecimento durante alguns anos, voltam a animar a frivolidade das portuguesas com o aparecimento de *O Recreio, Jornal das famílias*, seguido de outros editoriais.

Se a Guerra Civil fora determinante na alteração da moda, a consequente pressão liberal instalada na sociedade portuguesa e o casamento de D. Maria II com D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gota não foram de menor importância. Não admira que o seu traje se ajustasse às formas de um primeiro romantismo, que perdura até aos anos 1839-1840⁵⁹.

Ainda, em 1837, no *Correio das Damas*, numa *Advertência às Modistas Revolucionárias*, contra as modas extravagantes que corrompiam as

⁵⁴ Arquivo Distrital do Porto (A.D.P.), *Livro de Passaportes dados na Policia Preventiva do Porto*, L.º 2, n.º 255, fl. 255.

⁵⁵ A.N.T.T., *Registo Geral de Mercês*, D. Maria II, L.º 1, fl. 137 v. e 138.

⁵⁶ Madame Villaret publicou uma 2.ª edição do *Esboço sobre os Espartilhos ou arte de dissimular as imperfeições da natureza por Madame Villaret, modista e costureira de Paris*. Vd. MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Ob. cit.*, vol. 1, pp. 181-184 e vol. 2, p. 183.

⁵⁷ *Periódico dos Pobres do Porto*. Porto: Imprensa da Rua dos Lavadouros. 159 (1 de Julho de 1850), [s. p.].

⁵⁸ Este documento foi requisitado na Biblioteca Municipal do Porto, mas não foi encontrado.

⁵⁹ BLUM, Stella – *Fashion and Costumes from Godey's Lady's Book*. New York: Dover Publication, 1985, p. 3.

mulheres avisava “(...) sendo preciso das auctoridades competentes a execução do disposto no Edital da Intendência Geral da policia de 12 de Março de 1804 (...) Nada de entusiasmo louco...nada de revoluções. A lei será respeitada...e o Edital de 1804 cumprido em 1838, se para isso houver motivo. Basta de advertência”⁶⁰.

Estas modistas faziam propaganda nos periódicos sob diferentes registos, quer como proprietárias de armazéns de moda e fazendas, quer como costureiras-modistas, bordadeiras, chapeleiras ou fabricantes de coletes, etc. Era usual que algumas detivessem uma maior aptidão para a confeção de um determinado género de roupa ou adereço, como *lingerie*, chapéus, luvas, etc. tornando-se autênticas especialistas e mesmo fabricantes⁶¹. Assim, por exemplo, Madame Villaret, para além de ser perita em chapéus, também famosos eram os seus *Coletes Higiênicos á Villaret*, assim como os espartilhos de Madame Arrigali ou, mesmo os chapéus de Madame Elisa Augusta.

A partir do momento em que as modistas recebiam novas mercadorias diretamente de França ou Londres, apressavam-se a anunciá-las⁶². Mas não se limitavam a receber as mercadorias. Iam, uma ou mais vezes, a Paris ou Londres abastecer-se, trazendo para os seus armazéns de moda e *ateliers*, novos modelos para futuras confeções⁶³. Comunicavam que, quem quisesse os seus serviços para todo o país, ou mesmo para o Brasil, podê-lo-ia fazer, também, através de encomendas⁶⁴.

Muitas delas estavam associadas ao estabelecimento comercial do marido, que poderia ser cabeleireiro ou mesmo alfaiate ou um mero lojista, tal como Madame Huguet, modista Fabricante dos coletes da Real Casa, cujo marido: «Huguet, Cabelleireiro Largo das duas Igrejas (vulgo do Loreto) n.º 7 com armazém de perfumarias, luvas do Porto e varias fazendas (...) Madame Huguet continua igualmente com casa de modas fabrica de gravatas e coletes»⁶⁵.

Os casais de negociantes da época estavam unidos, não só pela união das alianças, mas também pelo gosto pela moda. O marido da reputada modista Madame Clementine Levallant, Pedro Estalisnau Levallant,

⁶⁰ *O Correio das Damas: jornal de literatura e de Modas*. Lisboa: Typ. Lisbonense. 23 (1 de Dezembro de 1837), p. 184.

⁶¹ Cf. *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia. 207 (18 de Outubro de 1825), p. 1016.

⁶² *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia. 278 (24 de Dezembro de 1830), p. 1130.

⁶³ *Chronica Constitucional*. Lisboa: Imprensa Régia. 114 (5 de Dezembro de 1833), p. 638.

⁶⁴ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia. 226 (13 de Novembro de 1824), p. 1276.

⁶⁵ *O Nacional*. Lisboa: Typ. Lisbonense. 1641 (7 de Julho de 1840). Cf. A.N.T.T.- *Registo Geral de Mercês*, D. Maria II, L.º 16, f. 143 v.

por exemplo, intitulava-se como modisto⁶⁶, que podia ter dois significados: aquele que confeccionava roupas femininas profissionalmente ou dirigia um *atelier* de costura ou, ainda, marido ou companheiro de modista.

Muitas destas modistas chegavam a Portugal acompanhadas de outros elementos familiares, como o caso de Madame Sardin, que veio acompanhada por duas filhas, Atanásia e Cecília Gerard⁶⁷, criando a firma *Sardin filhas & Companhia* ou Madame Hermann que chegou de Paris acompanhada de duas senhoras das mais competentes⁶⁸.

Outras criavam a sua própria firma como Madame Josephine Olivier Botto, neste caso após a morte do marido, Manuel Maria Donas Botto⁶⁹. «No armazem de modas de Madama *Olivier Botto* e Companhia, rua nova do *Almada* Nº 28, junto ao *Pote das Almas* (...)»⁷⁰. Estas modistas, com regularidade, empregavam costureiras que confeccionavam o trabalho mais penoso, pelo que alguns avisos também eram usados para recrutar outros profissionais, como costureiras⁷¹.

Pelo que anúncios evidenciam, os estrangeiros, afastados do seu país, tentavam apoiar-se reciprocamente, abrigando e mesmo dando emprego a muitas colegas de profissão e compatriotas, sem prejuízo de, mais tarde, se emanciparem e tentarem estabelecer-se por sua própria iniciativa: «Madame *Josephine*, modista *Franceza*, tendo-se retirado da casa de Madame Perren, oferece o seu préstimo pelo tempo que persistir nesta Cidade às Senhoras (...)»⁷². Era usual recorrerem ao nome do antigo empregador, para lhes dar credibilidade, quando estes já celebrizavam as suas confeções ao vestirem as figuras de maior notoriedade na sociedade. Madame Levaillant veio trabalhar para o *atelier* da ilustre Madame Mariana Burnay⁷³, como

⁶⁶ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 33 (7 de Fevereiro de 1833), p. 166.

⁶⁷ Vd., a propósito, *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 155 (5 de Julho de 1826); *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 165 (14 de Julho de 1827), p. 968; MATOS, Lourenço Correia de – *Ob. cit.*, p. 154.

⁶⁸ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 89 (16 de Abril de 1833), p. 357.

⁶⁹ Vd., a propósito: A.N.T.T., *Requerimento em que é autor José Midosi & Filho e réu Maria Josefina Olivier Boto*, Código de referência: PT/TT/TCPI/C/010/32/23.

⁷⁰ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 302 (22 de Dezembro de 1831), p. 1306.

⁷¹ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 242 (12 de Outubro de 1827), [s. p.].

⁷² *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia. 143 (19 de Junho de 1830), p. 580.

⁷³ Madame Burnay, em 18 de agosto de 1824, obteve o alvará da modista de D. Maria da Assunção, com permissão de ter à sua porta as armas reais. Vd., sobre o assunto, MATOS, Lourenço Correia de – MATOS, Lourenço Correia de – *Os Fornecedores da Casa Real. 1821-1910*. Lisboa: Dislivro Histórica, 2009, p. 22 e 154. Em 1 de setembro de 1834 recebeu alvará de Lugar de Modista da Rainha; Cf. A.N.T.T., *Registo Geral de Mercês, D. Maria II*, L.º 1, f. 279. Em 1838, liquidou o seu armazém de bijuterias, anexo ao de modas e, em 1840, encerrou totalmente

costureira, acabando por criar o seu próprio negócio. A partir de 1830, a modista parece ter rivalizado com a sua congénere.

Algumas modistas receberam, por herança, as casas de moda dos seus familiares como, por exemplo, uma das modistas mais em voga na 2ª década do século, Madame Ana Octávia Duprat, “ (...) sucessora de Madama *Martin* tem a honra de participar a todas aquellas pessoas que costumão sortir-se do seu armazem de fazendas (...)»⁷⁴.

Muitas destas profissionais intitulavam-se e anunciavam a sua atividade acrescida da honorável distinção da *Casa Real, Sua Alteza Sereníssima a Senhora Infanta D. Isabel Maria, de Sua Alteza Real, Modista da S.A. Sereníssima Infanta D. Maria d'Assumpção e mais Sereníssimas Infantas, etc.*, o que demonstrava que tinham conseguido atingir a notoriedade a que se propunham: servir os elementos femininos da Casa Real. Algumas modistas até tiveram o privilégio da utilização das armas reais nas suas casas ou estabelecimentos. Madame Sardin, Cecília Gerard, Madame Levailant, Madame Burnay ou Madame Huguet, foram entre outras, as que viram reconhecidas os seus serviços⁷⁵.

Porém, segundo Lourenço Correia de Matos, isto apenas se tornou vulgar a partir dos anos 20 do séc. XIX⁷⁶. A concessão de alvarás e de mercês aos alfaiates, cabeleireiros e mais tarde às modistas era já usual desde tempos passados, como uma forma de agradecimento e distinção. Mas «(...) as primeiras concessões nos anos 20 e 50 dessa centúria, apresentam-se todas nas formas de designação da profissão acrescida da indicação “da Casa Real” ou “de Sua Majestade”, ex. Mestre Luveiro da Casa real, Cabeleireiro de Sua Majestade (...)»⁷⁷.

Esta estratégia operava como um foco de atração para o comércio de elite, fazendo relacionar a casa comercial ou atividade com os soberanos, mostrando ao público a preferência da Família Real pela utilização dos diversos serviços, o que devia ser percebido como uma referência de qualidade. De salientar que a designação de fornecedor ou detentor das armas reais só podia ser praticado por quem tivesse recebido alvará régio ou mercê, sendo totalmente proibitivo a quem o quisesse usurpar. Alguns

o seu negócio. Vd., a propósito, CARVALHO, Pinto de (TINOP) – *Modistas e Cabeleireiros (Século XIX)*. Lisboa: Apenas Livros, 2008 p. 9.

⁷⁴ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia. 305 (27 de Dezembro de 1830), p. 1240.

⁷⁵ Vd. MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Ob. cit.*, vol. 2, pp. 235-255.

⁷⁶ MATOS, Lourenço Correia de – *Ob. cit.*, p. 14.

⁷⁷ IDEM, *Ibidem*, pp. 14-15. Só a partir da década de 1850 surge a fórmula simples de “Fornecedor da Casa Real”, que se generalizou com o desenrolar do século, muito embora continuem a surgir outras designações, mas menos usadas.

conseguiam estes privilégios em Portugal, recorrendo a influências junto à corte, nomeadamente representantes diplomáticos ou consulares.

A exteriorização dos privilégios concedidos estendia-se à utilização das armas reais, que podiam ser multiplicadas em diversos materiais gráficos, como caixas, folhetos, faturas, cartões, catálogos, placas nas fachadas das suas lojas, como o caso de Madame Burnay ou Madame Levillant⁷⁸.

A década de 1840, época em que a Europa viveu um clima de uma certa austeridade e um certo receio de uma anunciada guerra, provocado por alguns motins que vão atingir o seu auge, em 1848, o ano das revoluções, não deixou que a sociedade lisbonense fosse tediosa e distanciada das elegâncias. A alta sociedade lisboeta era animada por bailes, reuniões nos clubes e assembleias, sessões teatrais, récitas no S. Carlos, solenidades particulares, serões literários e políticos, reunindo tudo o que encantava a vista, «Luzidios bailes que iam pedir ao seculo das elegâncias o segredo da graça redundante, da sedução estonteadora»⁷⁹.

A moda da década de 1840 era pouco estimulante, contrariamente às festas, pois os vestidos continuavam a ser singelos, enfeitados com folhos e rendas, decotados ou semi-decotados, afogados, lisos ou franzidos, sendo as novidades dadas pelo tipo de tecidos usados e pela variedade de chapéus, de acessórios e abafos. Por isso, ainda mais contribuíram as modistas, que negociavam fazendas e todo o tipo de acessórios, vestidos de bailes, sapatos, artigos de decoração, brinquedos, doces e até a assinatura de revistas de moda e figurinos.

Na generalidade, as modistas de notoriedade pediam altas remunerações pela sua confeção de última moda, o que se tornava acessível só a uma determinada classe, enriquecida e habituada a estar rodeada de luxos e riquezas⁸⁰. Algumas eram tão reconhecidas pela sua atividade, que chegavam a ver o seu nome atribuído a penteados, como o caso do *Penteado à Madame Burnay*⁸¹. Outras viam reproduzidas as suas confeções nas publicações da época. Pela primeira vez, numa das estampas de *A semana*, podemos ver ilustradas as confeções dos profissionais da época:

⁷⁸ Foi sobretudo a partir da década de 1840 (apesar de existirem exemplares anteriores a 1834), que se generalizou, em Portugal, a impressão de faturas e cartões-de-visita timbrados, progressivamente enriquecidos com vinhetas, arabescos, diferentes carateres e até imagens das próprias lojas ou fábricas. Vd. QUEIROZ, Francisco – AArte do papel timbrado em Portugal. In <http://www.queirozportela.com/timbre.htm> (2011; 20.11; 17 h)

⁷⁹ TINOP- *Lisboa d'outros tempos*. Lisboa: Fenda Edições, Lda., 1991, vol.1, p. 89.

⁸⁰ A propósito de uma série de contas da Modista Levillant para Condessa de Lumiares. Vd. MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Ob. cit.*, vol. 2, doc. 20, pp. 340-364.

⁸¹ Como se penteavam as elegantes das Laranjeiras. In *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: ed. Lit. de José Joubert Chaves. 2^a s., 21 (1906).

«M.elle Elisa, ao Chiado. Vestido de Mad. Levaillant. Casaca e calça do Sr. Xafredo. Chapéu de M. Charles, ao Loreto»⁸².

Foram muitas as modistas estrangeiras que alcançaram sucesso e se fixaram em Portugal, constituindo família e nela acabando os seus dias, como Madame Burnay, cujo descendente, Henry Burnay (1838-1909), 1.º conde de Burnay, neto da modista, se tornou grande capitalista e empresário em Portugal; ou Madame Duprat, mãe de Alfredo Duprat (1810-?), 1.º visconde de Duprat. Mas nem todas tiveram tal destino. Umas regressaram ao seu país de origem, como Madame Moureau⁸³.

Algumas destas profissionais tiveram trajetórias de insucesso e não foram raras as que buscaram a prostituição como complemento ao seu capital. Em 1829, o polígrafo José Agostinho de Macedo, criticando já o francesismo instalado em Portugal e dissertando sobre a indústria têxtil, também censura provocadoramente a conduta das modistas: «Por amor desta mania forão as nossas Fabricas para traz, ainda que de todo se não extinguissem, e se não fossem rindo os Estrangeiros com nossos vinténs, o que agora fazem com especialidade nesse Pinhal d'Asambuja fêmea, chamado o Corpo das modistas, com esses pannos de palha, que põe na cabeça das mulheres com mais fitas que huma Fogaça d'Áldea. Dizem que são boas tesouras (...) que não só ajustão os vestidos aos corpos, mas também ajustão corpos (...)»⁸⁴.

A sobrinha da modista Madame Levaillant, Josephine Neuville, referindo-se ao ambiente do *atelier* e armazém de sua tia onde circulavam muitas costureiras e onde se convivia com intrigas e maledicências, descreve-as como mulheres de conduta duvidosa, que ambicionavam uma vida melhor, suportada pelas opulências de homens riquíssimos que não conseguiam resistir às suas seduções⁸⁵. Estas casas de modas e *ateliers*, por vezes, também serviam para proporcionar encontros de algumas clientes casadas com os seus amantes, como a da modista Madame Olivier Botto⁸⁶.

⁸² Vd. *A semana: jornal literário e instrutivo*. Lisboa: Imprensa Nacional. 10 (Março de 1851). Trata-se de uma litografia de Alexandre de Michellis (1818-1866) feita na Litografia de A. S. Castro no Largo da Trindade, nº 9.

⁸³ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia. 213 (14 de Maio de 1833), p. 614.

⁸⁴ MACEDO, José Agostinho de Macedo – *A Besta Esfolada*. Lisboa: na Typ. de Bulhões. 26 (15 de Setembro de 1829), p. 5.

⁸⁵ NEUVILLE, Josephine – *Memorias da minha vida. Recordações de minhas viagens*. Lisboa: Typografia do Panorama, 1964, vol.1, p. 76. Madame Levaillant era familiar de uma das profissionais mais requisitadas na década de 1840, Aline Neuville, que foi Fornecedora da Casa Real e Modista da Rainha D. Maria Pia.

⁸⁶ TINOP – *Modistas e Cabeleireiros (...)*, *ob. cit.*, p. 11.

As costureiras e as modistas eram alvo das conquistas dos janotas, «Às portas da modista Levailant, da modista Aline, a janotaria sustentava nutrido fogo paras as janelas da modista Lombré, (...) do cabeleireiro Baron, onde Madame Baron servia de alvo e para as da modista Levailant, onde mademoiselle Pauline era o ponto de mira da buliçosa mocidade»⁸⁷. As modistas portuguesas, percebendo o êxito das suas colegas estrangeiras e para atraírem mais clientela e estimular o seu negócio, contratavam costureiras francesas e publicitavam-no⁸⁸. Tentavam reclamar para os seus estabelecimentos o *glamour* dos gabinetes franceses. Por vezes, estas profissionais afrancesavam o nome, ou mesmo acrescentavam a palavra Madame, Madama, Mademoiselle, para atrair uma maior atenção do público⁸⁹.

Mas em meados do séc. XIX, Charles Frederick Worth (1825-1895), alfaiate inglês, vem criar um novo conceito de confeção e de moda, a *Alta-costura*. O sucesso de Worth coincidiu com o estabelecimento do Segundo Império na França, vestindo as senhoras da elite europeia, que incluía a realeza, como da imperatriz Eugénia, esposa de Napoleão III, ou mesmo a Rainha D. Maria Pia.

Em Lisboa, o mercado da moda continuou extremamente competitivo, todos participavam e eram impulsionadores das novas tendências, fato que se prolongou até finais do século XIX.

Conclusão

Temos consciência de que não apresentámos todos os nomes das modistas e alfaiates, recuperados da época estudada, na cidade de Lisboa. Muitos outros terão existido sem deixar rasto ou registo documental. Talvez a abertura dos arquivos de casas particulares à investigação nos possibilite encontrar mais informações sobre outras figuras que contribuíram para que a mulher lisboeta fosse acompanhando a rapidez com que a moda se foi hospedando.

Através de todas as informações referidas, podemos perceber que, até meados do séc. XIX, a produção do vestuário era um trabalho essencialmente manual: os alfaiates parecem ter tido também um papel fundamental na confeção do vestuário feminino até às primeiras duas décadas do século. Os tecidos e adereços de todo o género, vindos do estrangeiro, poderiam

⁸⁷ IDEM – *Lisboa de outrora*. Lisboa: Ed. Grupo de Amigos de Lisboa, 1937, vol. 2, p. 93.

⁸⁸ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia. 94 (22 de Abril de 1818), [s. p.].

⁸⁹ *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia. 220 (19 de Setembro de 1825), p. 914.

chegar mais tarde a Portugal; mas estavam ao alcance das senhoras com uma certa posição social e económica. Os mercadores, sem dúvida, muito contribuiriam para isso.

A partir de 1825 e, principalmente depois de 1830, o cuidado das *toilettes* do público feminino passou a ser da responsabilidade das costureiras e modistas, que colocavam à disposição da senhora lisboeta de uma panóplia de artigos de moda, extremamente publicitados, o que muito contribuiu para que traje feminino, dentro de tantas circunstâncias adversas, conseguisse acompanhar a evolução da moda até meados do séc. XIX (o limite cronológico por nós estudado) e se prolongasse ainda com mais velocidade pela segunda metade.

O edifício do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto (1933-1937). Percurso da renovação decorativa dos seus interiores

Maria de São José Pinto Leite¹

RESUMO: O aumento das exportações de vinho do Porto levou à fundação de um organismo para regulamentar e fiscalizar a sua produção. O novo Instituto do Vinho do Porto adquiriu um imóvel antigo para aí instalar a sua sede e com o fito de o adequar às suas novas funções, foi escolhido o celebrado decorador, Fiel da Fonseca Viterbo. Conhecido pelo seu gosto requintado e pela atenção ao pormenor, planeou e acompanhou toda a obra de remodelação e decoração do edifício. Para o interior, concebeu uma unidade decorativa que se desdobra em ambientes confortáveis e luminosos, na senda do revivalismo de influência inglesa dentro do estilo Adam onde reina a simetria e o equilíbrio e onde nada foi deixado ao acaso.

PALAVRAS-CHAVE: Revivalismo neoclássico; estilo Adam; decorador; artes decorativas; projecto global

ABSTRACT: The increase in exports of Oport wine led to the founding of an institution to regulate and supervise its production. The new *Instituto do Vinho do Porto* acquired an old property to install its headquarters and to adapting it to its new role, was chosen the celebrated interior designer, Fiel da Fonseca Viterbo. Renowned for his exquisite taste and attention to detail, he planned and accompanied the whole work of remodeling and building decoration. For the interior, he conceived a decorative unit which unfolds in comfortable and bright environments, in the wake of the revival of English influence in the Adam style where reigns the symmetry and balance and where nothing was left to chance.

KEYWORDS: Neoclassical revival; Adam style; interior decorator; decorative arts; global project

¹ Investigadora do CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (EA-UCP). O nosso agradecimento a todos os que nos receberam no IVDP e no Museu do Douro e uma menção especial para a Dr.^a Umbelina Silva, D. Sandra Bandeira e D. Beatriz Moreira que disponibilizaram o seu tempo e connosco partilharam experiências e conhecimento.

RESUMEN: El aumento de las exportaciones de vino de Oporto condujo a la fundación de una institución para regular y supervisar su producción. El nuevo *Instituto do Vinho do Porto* adquirió una antigua propiedad para instalar su sede y con miras a adaptarla a su nuevo rol, fue elegido el célebre diseñador de interiores, Fiel da Fonseca Viterbo. Reconocido por su exquisito gusto y atención al detalle, planeó y acompañó toda la obra de remodelación y decoración del edificio. Para el interior, concibió una unidad decorativa que se desarrolla en ambientes cómodos y luminosos, siguiendo el estilo Adam de influencia inglesa donde reina la simetría y equilibrio y donde nada fue dejado al azar.

PALABRAS-CLAVE: Estilo neoclásico; revival Adam; decorador; artes decorativas; proyecto global

A fundação e instalação do Instituto do Vinho do Porto

O vinho do Porto foi, desde sempre, o produto com maior peso na carteira de exportações portuenses e aquele que mais notoriedade granjeou nas várias Exposições Universais a que Portugal concorreu durante as últimas décadas do século XIX e início do XX. A poderosa classe dos seus negociantes, entre os quais se contavam muitos estrangeiros, tinha papel preponderante na Associação Comercial cuja influência se fazia sentir em todos os campos da vida da cidade e que foi um dos seus mais activos motores de desenvolvimento.

O aumento das exportações fez sentir a necessidade de reorganizar o imprescindível incremento da produção bem como a comercialização do vinho². Entre as medidas tomadas, foi fundado o Instituto do Vinho do Porto com o objectivo de «*fiscalizar a qualidade do produto, garantir a sua origem, impor a disciplina, arbitrar as relações entre a produção e o comércio, promover estudos tecnológicos, económicos e outros e fomentar a expansão do vinho do Porto*»³.

² Dentro do rol de medidas postas em prática, foi criado o Entrepósito de Vila Nova de Gaia onde se instalaram os armazéns de envelhecimento, substituindo a comercialização directa a partir do local de produção. Seis anos mais tarde, em 1932, organizaram-se os Grémios da Lavoura, constituídos pelos proprietários cabeças-de-casal e surgiu a Federação Sindical dos Viticultores da Região do Douro – Casa do Douro para integrar os Grémios Concelhios. Em 1933, foi, ainda, criado o Grémio dos Exportadores do Vinho do Porto.

³ Vd. decreto n.º 22-461 com promulgação em Diário do Governo de 10 de Abril de 1933.



Fig. 1 – O edifício da sede do Banco Comercial do Porto aquando da compra pelo IVP (foto de Álvaro Cardoso de Azevedo (Casa Alvão) Coleção do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto, I).

Numa primeira fase, o novel organismo alojou-se em dependências da Associação Comercial à Rua Ferreira Borges, mas, logo no início de 1934, decidiu a aquisição de instalações próprias, tendo encetado diligências para a compra da sede do antigo Banco Comercial do Porto, situado na mesma rua. A escritura, lavrada a 15 de Março de 1934, descreve o edifício como «*casa sobradada que serve de Banco, com escadaria de pedra e amplos salões, circundando terreno pelo norte, sul e poente*»⁴.

A remodelação do imóvel

De posse do imóvel, levantou-se a questão de adequá-lo às suas novas funções, não só para o tornar apto a acolher zonas de trabalho e pesquisa,

⁴ Vd. certidão da escritura de compra e venda, presente no espólio do IVDP, formalizada no Cartório da Rua do Almada, n.º 28, na presença do notário substituto, Eduardo dos Santos Maia Mendes, em 15 de Março de 1934. O valor da transacção foi de 600.000\$00 e, pelo IVP, assinaram o Presidente, Ricardo Spratley, e o Director-adjunto, Mário de Moraes Bernardes Pereira; pelo Banco Comercial do Porto, com sede na Praça da Liberdade, n.ºs 32-33, assinaram os directores, Artur José Rebelo de Lima e Manoel Moreira Alves Pimenta.

mas também para o transformar em digno cartão-de-visita da recém-criada instituição. Para este fim, foi escolhido Fiel da Fonseca Viterbo, celebrado decorador, com outras obras importantes já realizadas no Porto. A vasta correspondência, guardada no Arquivo Histórico do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto, em depósito no Museu do Douro, dá-nos conta do desenrolar dos procedimentos, das escolhas a nível de materiais e decoração, dos intervenientes e das linhas mestras que nortearam a remodelação do edifício.

As intenções dos dirigentes do Instituto, então designado pelas iniciais IVP, que adoptamos neste texto⁵, foram claras: a missão de Fiel Viterbo devia abranger todos os aspectos da reestruturação como se verifica pela primeira carta em que, ao aceitar a incumbência, o decorador explana a amplitude da sua intervenção: «*venho dar satisfação à incumbência (...) de fazer o estudo de adaptação e arranjo da casa da rua de Ferreira Borges (antigo Banco Comercial) para as instalações dos serviços do IVP e igualmente as da Casa Exportadora e Casa do Douro*». Adiante, continua: «*procedi à segunda parte, ou seja, a estimativa aproximada do custo das obras para essa adaptação, das obras de reparação necessária a fazer no existente, das obras de conservação que todo o edifício exige e das obras de decoração para tornar o edifício com uma apresentação digna, embora com toda a simplicidade, mas agradável no seu todo (...) e do fornecimento e montagem do mobiliário não existente para o seu funcionamento, das obras de canalização de água, esgotos, gaz e electricidade*»⁶. Ultrapassadas questões negociais⁷, as obras iniciaram-se em princípio de Fevereiro: «*Vamos na próxima semana dar começo às obras e acabar de bem preparar tudo, para depois se atacar o trabalho com toda a intensidade*»⁸.

⁵ Aquando da sua criação, o Instituto foi baptizado como *Instituto do Vinho do Porto*, sendo que a mudança para *Instituto dos Vinhos do Douro e Porto* se fez já na segunda metade de Novecentos.

⁶ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 2 de Dezembro de 1933.

⁷ O orçamento fornecido sofreu um aditamento, cinco dias depois, e, após alguma troca de missivas sobre os trabalhos e respectiva remuneração, calculada percentualmente sobre o valor total dos primeiros, deu-se início à obra.

⁸ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 27 de Janeiro de 1934. A grafia de toda a correspondência e das designações das firmas foi actualizada.

A escolha do decorador

Fiel da Fonseca Viterbo – percurso profissional

Fiel da Fonseca Viterbo, que à data, mantinha escritório na Rua Augusta, n.º 220-2.º, Lisboa⁹, era um conhecido decorador que tinha já apostado a marca do seu talento em trabalhos efectuados na cidade do Porto, nomeadamente na sede do Club Portuense (1931-1933), sita à Rua Cândido dos Reis¹⁰ e na Casa de S. Miguel, habitação do 3.º visconde de Vilar d'Allen (década de 20 de Novecentos), sita à Rua António Cardoso¹¹. As suas intervenções pautavam-se por uma noção de elegância e equilíbrio, abarcando não só a reestruturação dos espaços, mas também o aconselhamento e fornecimento de mobiliário e acessórios decorativos que adquiria em antiquários ou mandava executar segundo desenhos próprios. Nascido no Porto em 28 de Abril de 1873, na freguesia de Nossa Senhora da Vitória, era filho de Boaventura da Fonseca e Silva Viterbo e de D. Maria Henriqueta Virgínia Pereira de Almeida. Não seguiu as pisadas de seu pai, bacharel em Direito, tendo preferido cursar Filosofia para o que rumou a Coimbra onde cumpriu estudos

⁹ Logo em Maio de 1934, o decorador transferiu a sua morada profissional para a Rua dos Bacalhoeiros, 121-2.º, tendo disso dado conta à Direcção do IVP.

¹⁰ Fiel Viterbo foi chamado a sugerir obras e alterações a realizar no edifício do Club Portuense e a sua colaboração com esta instituição decorreu durante vários anos alargando-se, ainda à compra de móveis e outros objectos de adorno. Tal contributo iniciou-se em 1931 com a decoração da sala de jantar principal para a qual contou com o apoio de António Enes Baganha nos estuques e com a oficina de Álvaro Miranda, sediada na Praia da Granja, para obras de marcenaria: Álvaro Miranda tinha falecido em 1927, mas a casa continuara a sua laboração com os antigos colaboradores. Consoante as disponibilidades financeiras do Club, as obras duraram até 1937 e foram abrangendo outras dependências, contemplando aspectos diversos explicitados nos apontamentos minuciosos onde Fiel Viterbo expôs o seu plano de acção. Sobre este assunto, vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *História do Club Portuense (1857-2007)*. Porto: Club Portuense, 2008, pp. 234-238. Delas resultou a imagem requintada que o edifício apresenta hoje e é de realçar a sensibilidade do decorador e a sua capacidade de introduzir alterações numa estrutura já existente enfatizando o que exibia de melhor e criando uma unidade ornamental perfeita.

¹¹ Em 1927, Joaquim Aires de Gouveia Allen, escolheu o arquitecto Marques da Silva para projectar a sua moradia na Rua António Cardoso. O projecto demorou algum tempo a ser burilado e adaptado às exigências do encomendante e, ainda outro tempo, a ser aprovado pela Comissão de Estética. O arquitecto foi, também, incumbido da direcção da obra e da apresentação de desenhos de pormenor para o interior como «*detalhes de escadas e balaústres, desenhos do tecto do hall, detalhes de janelas, portas e ferragens*»: vd. CARDOSO, António – *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do século XX*. 2.ª ed. Porto: FAUP, 1997, p. 542. Não é claro o âmbito de acção de Fiel Viterbo na concepção destes interiores, mas sabe-se que contou, igualmente, com a colaboração da oficina de Álvaro Miranda. Sobre o último, vd. CASTRO, António Sande e – *A Granja de todos os tempos*. Vila Nova de Gaia: Ed. da Câmara Municipal, 1973, p. 515.

universitários¹². Casou, em 1896, com uma senhora lisboeta, D. Maria José Ana de Jesus Vicência Sebastiana Andreza Gonçalves Zarco da Câmara¹³ e será nessa cidade que reside mesmo quando desenvolve trabalhos para clientes portuenses. Mantinha, contudo, uma casa na Praia da Granja, que parece destinada a arrendamento, na qual fez alterações em 1930, segundo pedido apresentado à Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia¹⁴. Nada foi possível apurar das circunstâncias que o teriam encaminhado para o desenho e criação de interiores onde se notabilizou e onde, para além do seu título universitário de doutor, era, ainda, conhecido sob as designações de arquitecto, engenheiro ou simplesmente decorador.

Princípios orientadores da remodelação

As opções decorativas presentes no prédio da Rua Ferreira Borges foram resultado, não só do gosto pessoal do decorador que se filiava numa linha clássica de influência inglesa, mas também das escolhas e alvitres fornecidos pelos directores do IVP que iam no mesmo sentido. Aliás, dada a notoriedade de Fiel Viterbo, é exequível pensar que a sua escolha não foi fortuita, mas resultado de uma convergência de gosto com o corpo directivo da instituição e com as características pré-existentes da casa comprada, que, tanto no que respeita à construção como à decoração, se integrava nos cânones neoclássicos.

O projecto delineado por Fiel Viterbo seguiu a mesma linha, filiada no estilo Adam¹⁵, como consta em anotações do seu próprio punho. A nível

¹² Em 1890-91, foi declarado «*aluno distinto sem gradação*» no curso de Matemática que frequentava como voluntário, como se verifica em https://digitalis.uc.pt/files/previews/76673_Preview.pdf, p. 106 e https://digitalis.uc.pt/files/previews/76704_Preview.pdf, p. 141 (2013-09-05;16h).

¹³ SOUSA, D. Gonçalo de Vasconcelos e – *Costados*. Porto: Livraria Esquina, 1997, tábua nº 5 com a árvore do costado de D. Luís Manuel de Almada.

¹⁴ Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner (Vila Nova de Gaia): *Processos de obras particulares*, Identificador: 71145, Código parcial: POP_1351: o Dr. Fiel Viterbo, morador na Rua Augusta, n.º 176 – 2.º, Lisboa, requer permissão para «*reconstruir o seu prédio (...) o qual se destina a três habitações*». Assina o requerimento e o respectivo Termo de responsabilidade, o arquitecto Joaquim Coelho de Freitas.

¹⁵ Robert Adam (1728-1792), líder da retoma do estilo neoclássico na Grã-Bretanha, por volta de 1760, publicou com seu irmão, James Adam, os primeiros volumes da obra *Works in Architecture of Robert and James Adam* em 1773-78 e 1779, tendo sido publicado um terceiro tomo, postumamente, em 1822. Com obra vastíssima no campo da arquitectura e decoração, os irmãos Adam estabeleceram-se em Londres, em 1758, e tornaram-se famosos pela utilização do estilo *palladiano* a que agregaram elementos clássicos romanos e gregos, bizantinos e barrocos. O seu sucesso pode, igualmente, ser atribuído ao extremo cuidado posto no desenho detalhado de todos os elementos, quer das artes subsidiárias da arquitectura quer das artes

geral, pela elegância e proporção das formas e pela harmonia das cores, jogando em tons pastel; a nível de pormenor, no campo construtivo, pela utilização de elementos arquitectónicos verticais integrados nos alçados, tais como pilastras e fogões de sala; a nível de concepção ornamental, pelo extremo cuidado posto na escolha da iluminação, pelo uso do ferro forjado em combinação com o bronze, pela conjugação de mobiliário comprado em antiquário ou mandado fazer, segundo modelos criteriosamente escolhidos, e pela busca de conforto, evidenciado na encomenda de tapetes, papel de parede, cortinados e objectos de adorno.

Pela longa correspondência, conhecemos não só a gramática decorativa que esteve subjacente à remodelação-decoração, mas também alguns princípios básicos que a nortearam. Desde logo, houve o cuidado de conservar o que havia em bom estado e de adaptar o possível, de acordo com o plano designado. Foi o caso de alguns programas estucados e da manutenção de portas, aspectos detalhados mais adiante. O facto de percebermos com algum pormenor, embora não exactamente, o que se manteve da ornamentação anterior, sabendo que o edifício tinha sido sede do Banco Comercial Portuense, que aí se tinha instalado em 1847¹⁶, permite concluir sobre a importância do revivalismo neoclássico, nesta cidade, relacionado com a influência da reputada comunidade britânica.

decorativas móveis, de modo a suscitarem uma impressão global de harmonia e proporção, derivada do critério unificador que orienta todas as opções tomadas para um determinado ambiente. Nas últimas décadas do século XIX, com o ressurgimento do revivalismo neoclássico, a obra de Robert Adam conheceu grande notoriedade e os seus princípios decorativos foram retomados um pouco por toda a parte. No Porto, dada a ascendência da colónia inglesa no gosto e *modus vivendi* burguês, o estilo Adam foi largamente empregue.

¹⁶ O Banco Comercial do Porto, fundado por Francisco Joaquim Maia e João Ferreira dos Santos Silva Júnior, viu os estatutos aprovados por decreto de 13 de Agosto de 1835 e abriu as suas portas ao público a 2 de Janeiro do ano seguinte, interinamente, instalado na Rua Nova dos Ingleses, casa 61. Com um capital social de dois mil contos, conheceu anos prósperos que suscitaram a necessidade fazer erigir uma sede própria. Assim, em 12 de Agosto de 1843, os directores requereram à Câmara Municipal do Porto a aprovação do projecto de um edifício a construir na rua Ferreira Borges: vd. AHMP, Plantas de Casas, Livro 7, fol. 109-110. Outros pedidos de licenciamento para obras várias foram apresentados até 1908, mas todos se referem a pequenas obras de construção ou a trabalhos na própria rua e são omissos em relação aos técnicos intervenientes. A situação do País e as crises bancárias levaram ao seu encerramento em 1925. A este respeito, vd. BRITEIROS, Vasco, disponível em www.geneallEm.net/P/forum_msg.php?id=36502&fview=e (2013-01-16: 18h) e CORREIA, Lívio – *O Banco Comercial do Porto*. Separata da Revista Lusófona de Genealogia e Heráldica, nº 8 ano VIII, 2013. Porto: Instituto de Genealogia e Heráldica da Universidade Lusófona do Porto. Vd., ainda, SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Accionistas do Banco Comercial do Porto em 1843*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2003.

Situado nas imediações da Feitoria Inglesa e da rua apelidada de Rua Nova dos Ingleses, é lícito deduzir que as fachadas e interior da construção tenham seguido os ditames, por eles, mais prezados e que, desde o século XVIII se impunham no Porto por influência do cônsul John Whitehead e da importante colónia a que pertencia. Concretizada através de construções públicas como o Hospital de Santo António (levantado a partir de 1770), a nova Cadeia e Tribunal da Relação (concluída em 1796), o Quartel de Santo Ovídio (1790-1806), a Real Casa Pia (a partir de 1790), o Real Teatro de S. João (1798) e a Academia de Marinha e Comércio (1807), nas quais colaboraram arquitectos portugueses e estrangeiros, a opção revivalista neoclássica tinha sido, também, impulsionada pela construção da Igreja dos Terceiros de S. Francisco (finalizada em 1808) e pelo trabalho de planeamento de interiores civis, levado a cabo por figuras importantes como o mestre ensamblador e arquitecto José Francisco de Paiva (1744-act. 1818) e o escultor e arquitecto Damião Pereira Azevedo (act. 1768-1808)¹⁷. Durante a centúria de Dezanove, a arquitectura portuense percorreu um largo espectro de eclectismos¹⁸, desde os revivalismos de feição nacionalista e neorococó a realizações de pendor neoclássico influenciadas, particularmente, pelas interpretações divulgadas através das obras dos irmãos Adam. Na sua revisitação do estilo paladiano, estes arquitectos escoceses incorporaram motivos da antiguidade clássica, decorrendo o seu sucesso das novas associações decorativas que aplicaram a todas as matérias-primas utilizadas em projectos integrais de ambientes que gizaram até ao mais ínfimo detalhe. Dada a imagem de seriedade da colónia inglesa e a sua ligação a actividades estruturantes da vida económica da cidade, não admira que os edifícios levantados para albergar instituições se afastassem das representações eclécticas utilizadas em construções habitacionais de gosto e materializações variadas e duvidosas, filiando-se, de preferência, num neoclassicismo de influência britânica, apresentado como opção mais credível e adequada. No início de Vinte, os ventos da modernidade dimanados das Exposições Universais ecoaram, principalmente, em

¹⁷ Sobre a estética neoclássica nos ambientes portuenses, vd. CARNEIRO, Paula Oliveira Dias – *Interiores neoclássicos civis do Porto: evolução setecentista de uma estética global*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Santiago de Compostela, Faculdade de Geografia e História, Departamento de História de Arte, Outubro de 2010.

¹⁸ O eclectismo, entrado na arquitectura por via do ensino internacional da *École des Beaux-Arts* de Paris, foi entendido como modernizante e aplaudido pela Europa de influência francesa. A este respeito, vd. GOMES, M. Albuquerque – *A Cultura Arquitectónica em Portugal 1880-1920. Tradição e Inovação*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa: 2003, volume 1, pp. 392-396.

manifestações decorativas, raramente contaminando a estrutura das próprias construções¹⁹. Aquando da renovação da sede do Banco Comercial para acolher a do IVP, os arquitectos portuenses prosseguiram numa via eminentemente clássica, de acordo com o ensino ministrado nas Academias, cedendo à modernidade unicamente em alguns pormenores decorativos e de conforto. Aliás, as manifestações de artes decorativas móveis, tais como mobiliário e pratas, que constituíam o recheio dos organismos e das casas das famílias conceituadas, adoptaram, igualmente, linguagens revivalistas com predominância para múltiplas realizações de feição neoclássica²⁰. Cerca de quinze anos mais tarde, será a mesma linguagem a adoptada para a adaptação do edifício do IVP, suscitada pelas características da construção e pelas reminiscências ornamentais ainda existentes, por um lado, mas, também, pelo gosto conservador da alta burguesia portuense implicada no novo organismo que encontrou em Fiel Viterbo uma resposta sabedora para os seus anseios.

Escolha dos artífices e oficinas das várias artes

A nível construtivo, a obra geral foi entregue à firma Monteiro dos Santos de Vila Nova de Gaia²¹ e a ela competiu a contratação de subempreitadas como a de pintor e a de estucador. Para a última, dispomos do caderno de encargos devidamente detalhado e com indicações precisas: *«os estuques dos tectos serão executados sobre fasquiados existentes, nos tectos antigos, ou sobre placas de staff, nos tectos novos. Todos os tectos*

¹⁹ A década de vinte de Novecentos viu surgir, no Porto, um único exemplar projectado dentro do moderníssimo estilo *Art Déco*, a casa de Serralves, pertencente ao 3.º conde de Vizela, Carlos Alberto Cabral, simultaneamente com edificações profundamente clássicas como a casa de S. Miguel, mandada edificar por Joaquim Ayres de Gouveia Allen, 3.º visconde de Vilar d'Allen. Sobre este assunto, vd. LEITE, Maria de São José Pinto – *A casa de S. Miguel: articulação entre o saber de um arquitecto e a vontade de um encomendante* (a aguardar publicação).

²⁰ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Pratas em colecções do Douro*. Porto: Bienal da Prata – Lamego/Lello Editores, 2001, pp. 238-239, 242-243.

²¹ Os trabalhos de remodelação do edifício para o IVP motivaram grande interesse e múltiplas propostas. A escolha recaiu sobre a de Manuel Monteiro dos Santos, com sede na Rua da Estação, n.º 521, Valadares e baseou-se no facto de ser *«a única que respeita claramente as condições do caderno de encargos assim como das indicações e explicações que verbalmente foram dadas a todos os concorrentes em conjunto, no dia para que foram convocados e receberam os cadernos de encargos»*: anotações de Fiel Viterbo e de Sebastião do Amaral. Segundo outras notas do decorador, ficaram, a seu cargo, *«obras de construção, transformação, reparação, inclusive pintura e estuques»*, pelo valor de 923.083\$75. Em *«extraordinários referentes às empreitadas atrás referidas»*, cobrou, posteriormente, 87.036\$72 e 2.691\$10 (?).

antigos serão revistos e devidamente reparados (...) Todos estes trabalhos serão executados com todo o esmero e perfeição, sendo os ornatos que nos projectos vão indicados executados em baixo relevo muito bem tratados e de acordo com o trabalho de época a que se referem».

A oficina, escolhida para levar a cabo esta última tarefa, foi a de António Enes Baganha, sita na Rua do Rosário, n.º 125. A assinatura da proposta, apresentada a 5 de Julho, é, contudo, a de seu irmão, Joaquim Enes Baganha, o que se explica pela morte de fundador ocorrida em Janeiro desse mesmo ano²². A preferência por esta casa suscitou algum desentendimento, visível nos comentários apostos, quer ao caderno de encargos quer à proposta apresentada. Nesta, o engenheiro Sebastião Moreira do Amaral, nomeado por Fiel Viterbo, para o representar e acompanhar as obras na sua ausência²³, escreveu não a aceitar por ser mais cara²⁴; no entanto, no mesmo caderno de encargos, lê-se a observação «*Entregue a Baganha*», assinada pelo próprio Monteiro dos Santos. A corroborar esta opção, existe, no espólio da oficina Baganha, o desenho de um dos painéis do tecto do átrio com a indicação de que se destina ao IVP e no *curriculum vitae*, dactilografado por Domingos Enes Baganha, listando obras feitas, aparece menção a esta empreitada²⁵. A eleição de provedores para as restantes subempreitadas torna-se visível na correspondência e anotações do decorador. Parecem resultar muito mais de uma busca de qualidade, outro dos princípios que guiaram a obra, do que de proximidade na medida em que estão sediados no Porto, em Vila Nova de Gaia, mas também na região de Leiria e em Lisboa, como veremos adiante.

²² António Enes Baganha faleceu, repentinamente, em desastre de viação ocorrido em Janeiro de 1934. Os seus irmãos acompanharam a assunção de responsabilidades pela parte dos filhos, Domingos e António, ainda jovens, e ajudaram-nos a continuar com o trabalho iniciado pelo pai. Sobre a vida desta família de estucadores e as suas oficinas, vd. LEITE, Maria de São José Pinto – *Os estuques no século XX no Porto. A oficina Baganha*. Porto: Citar, 2008.

²³ A carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 15 de Janeiro de 1934, dá a conhecer a nomeação do Engenheiro Sebastião Moreira do Amaral como seu substituto no acompanhamento dos trabalhos. Morando em Lisboa, o decorador alternava as suas deslocações ao Porto com encontros na capital quando se dava o caso de aí se encontrar o Director do Instituto que, nos primeiros tempos, era ainda Ricardo Spratley. Uma reunião deste género teve lugar, por exemplo, no *Hotel Avenida Palace* para discussão de pormenores do vitral e da chauffage, como se lê na missiva do IVP, de 9 de Maio, marcando o dito encontro.

²⁴ A proposta da oficina Baganha tem o valor de 126.850\$00. Como não existem guardadas as outras candidaturas, não sabemos da diferença de valor entre elas.

²⁵ Vd. LEITE, Maria de São José Pinto – *Os estuques no século XX no Porto. A oficina Baganha*. Porto: Citar, 2008, p. 340. A datação atribuída a este trabalho deve ser vista como a data da conclusão das obras que duraram de 1934 a 1937.

Caracterização do edifício

Os espaços do rés-do-chão

O átrio de entrada

A entrada de um qualquer edifício condiciona a impressão com que o visitante fica do conjunto e, para este, Fiel Viterbo não se poupou a esforços. Todos os pormenores foram conjugados com mestria, desde os materiais da melhor qualidade ao cuidado na elaboração dos textos afixados nos painéis em pedra, referenciados repetidamente nas suas cartas²⁶ e objecto de preocupação do própria Direcção do IVP²⁷, até às artes decorativas móveis como luminárias, móveis e puxadores de portas, mandados executar propositadamente²⁸. Também os móveis destinados a este espaço foram desenhados por Fiel Viterbo e encomendados à casa de outro decorador da época com fábrica e loja abertas nas proximidades do Instituto. Trata-se de Barbosa da Fonseca que após a sua assinatura aos desenhos fornecidos pelo decorador, existentes no espólio depositado no Museu do Douro²⁹.

²⁶ Vd. cartas de Fiel Viterbo ao IVP, datadas de 13 de Junho e de 5 de Julho de 1935, sobre as lápides que exporão a legislação relativa ao vinho do Porto e às medidas para enquadrar a sua produção e exportação. Os quatro textos referem os momentos em que foram tomadas as principais decisões a esse respeito: 1756, reinado de D. José I; 1907, reinado de D. Carlos; 1926 e 1932/35, durante a presidência do General Carmona. As pedras escolhidas foram mármore de Pêro Pinheiro e Estremoz.

²⁷ Vd. carta do IVP a Fiel Viterbo, datada de 22 de Janeiro de 1935 em que há instruções sobre os diferentes painéis e indicação de submissão dos textos à apreciação ministerial.

²⁸ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 5 de Setembro de 1934: «encomendei já as apliques para entrada, escada, etc., e mandei fazer na Fábrica Boémia de Bustelo as tulipas para as mesmas». Sobre esta fábrica e sua produção de vidro no Norte, vd. GUERRA, Aurélio – *Indústria vidreira no concelho de Oliveira de Azeméis. Subsídios para a sua história*. Maio 1991/94, pp. 54-96, disponível em www.prof2000.pt/users/avcultur/indusvidreira/capitulo006.htm (2014-11-11: 7h).

²⁹ Actualmente, o átrio foi reestruturado, mas os bancos mantêm o seu aspecto original. Existe no espólio da instituição um desenho destas peças que constitui uma raridade por apresentar o carimbo de Fiel Viterbo. Pela totalidade de tal mobília, Barbosa da Fonseca levou a quantia de 5.880\$00. António Barbosa da Fonseca Filho tinha loja aberta na Rua Ferreira Borges, n.º 45, no Porto e era filho de um reputado marceneiro com oficina na vizinha Rua do Comércio do Porto.



Figs. 2 e 3 – Visão do átrio de entrada (foto da autora) e pormenor do esquema decorativo dos painéis do tecto (espólio da Oficina Baganha em depósito na CRERE/Paulo Ludgero de Castro).

Projectou-se um guarda-vento, em mogno, para a porta principal, conservando-se, todavia, as portas interiores, pintadas dentro das cores escolhidas para a generalidade da obra: as «*portas laterais actuais que dão para o patim da escada nobre depois de pintadas nas cores, que entendo o devem ser, são perfeitamente aceitáveis dentro do estilo Adam, e julgo deverem ser aproveitadas, para bem se mostrar que são portas secundárias e bem distantes da porta principal que é a que leva o novo guarda-vento*» (...) «*devendo ser pintadas nas cores com que se pintam no estilo Adam*»³⁰. O preciosismo destas indicações denota o cuidado posto em explicar claramente as suas opções e detalha vários dos princípios orientadores do seu trabalho, numa óptica de aproveitamento do existente, reformulando-o de modo a obter uma perfeita integração na gramática decorativa eleita.

O tecto do átrio segue um esquema geométrico onde painéis quadrilaterais se dispõem à volta de um octógono central. Circundados por delgadas molduras de meia cana, neles se exibem enrolamentos vegetalis-tas de grande elegância brotando de taças com frutos; no painel central, rodeando folhas de canto volumosas, as mesmas taças alternam com um dos símbolos do comércio, o caduceu de Mercúrio, um bastão, em torno do qual se entrelaçam duas serpentes, e cuja parte superior é adornada por asas³¹. Os alçados parietais dividem-se em painéis com idênticos motivos fitomórficos que se repetem numa grande faixa que percorre todo o perímetro do espaço. As cores adoptadas são o verde e o ocre-claro, refrescados pelas molduras brancas. Este tecto constituiu um dos pontos que motivou o pedido de verbas suplementares por parte de Monteiro dos Santos, o que Fiel Viterbo considerou adequado quando questionado pela Direcção do IVP, justificando-se do seguinte modo: «*viu-se na impossibilidade de aproveitar o estuque existente, como se tinha suposto ser possível e portanto foi resolvido não só fosse feito tudo completamente novo, como substituídas todas as madeiras que não fossem encontradas em boas condições. Do antigo tecto do átrio simplesmente foi aproveitado o ornato central, tudo o resto foi completamente novo*»³².

³⁰ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 22 de Dezembro de 1934.

³¹ Vd. carta de 29 de Agosto de 1935, em resposta à questão levantada na véspera pelo IVP.

³² Em carta de 28 de Agosto de 1935, a Direcção do IVP quis saber a opinião de Fiel Viterbo sobre «*a verba extra do átrio*» ao que o decorador lisboeta respondeu que a considerava justa.

A escadaria nobre

Os trabalhos que se iniciaram na área de entrada prosseguiram para a escadaria nobre. Como era usual nas casas daquele tempo, a caixa da escada principal recebia luz natural de uma clarabóia que a encimava e que constituiu um dos momentos em que a colaboração e gosto da Direcção do Instituto de Vinho do Porto foram notórios.

A confirmá-lo, está uma carta de 6 de Abril desse mesmo ano de 1934, endereçada a Fiel Viterbo, sugerindo o nome de Ricardo Leone, estabelecido como vitralista na Rua da Escola Politécnica, n.^{os} 225/229, em Lisboa³³ e dando instruções para a eventual encomenda: *«deverá ser o mais simples possível (...). Poderia ter apenas o monograma IVP, ao centro e uma cercadura com qualquer motivo decorativo que se relacione com o vinho. Sabemos que reside nessa cidade um artista chamado Ricardo Leone que tem feito vários trabalhos neste género (...). Lembramos a V. Excia. a conveniência de consultar este senhor sobre a informação que acima pedimos»*. A incumbência foi aceite pelo artista. Após remessa de *croquis*, cujo aspecto desconhecemos, mas que sabemos terem existido³⁴, a encomenda foi formalizada e o vitral colocado no sítio onde ainda hoje se mantém. Houve felizes cedências de parte a parte, concluindo-se por um plano em vidro incolor com roseta central em leque, rodeado, a toda a volta, por uma faixa onde se entrelaçam cachos de uvas presos nas suas parras, em tons de roxo, verde e ocre, captando os tons dos vinhedos na hora da colheita. O desenho segue já uma certa geometrização de linhas ao gosto moderno que, todavia, não encontra eco no trabalho estucado que ornamenta os painéis da calote esférica. Aí, os mesmos motivos de folhas e frutos enlaçam-se num movimento fluido, preso por laços, muito mais próximo da gramática neoclássica que ditou o enfeite central em leque.

³³ Ricardo Leone foi o responsável pelo restauro dos vitrais quinhentistas do Mosteiro da Batalha. Discípulo de Cláudio Azambuja, com ele trabalhou, na sua oficina lisboeta, que veio a adquirir em 1920, após a morte do mestre. Passando a chamar-se *Oficina de Vitrais e Mosaicos de Arte Ricardo Leone*, distinguiu-se, nas décadas de trinta e quarenta, pela qualidade de execução e pela ligação profissional a pintores como Almada Negreiros ou Abel Manta. Para o IVP, forneceu o vitral da clarabóia, pela quantia de 5.500\$00, como podemos verificar pelas anotações de Fiel Viterbo. No espólio depositado no Museu do Douro, existe carta de 17 de Setembro de 1934, em papel timbrado da sua firma, anunciando a remessa de um vidro para substituir outro que tinha chegado partido.

³⁴ Vd. carta de Fiel Viterbo de 9 de Abril de 1934, pedindo as medidas do vitral. O IVP respondeu imediatamente no dia 10. Em 17 de Abril, Fiel Viterbo enviou o *croquis* e, em 3 de Maio, reenviou o desenho já corrigido.



Fig. 4 – A clarabóia com o vitral fornecido por Ricardo Leone (foto da autora).

O andar nobre

O patamar superior

A escadaria nobre, inserida em espaço de dimensão importante, dá acesso ao primeiro andar onde se situavam os gabinetes da Direcção e outras salas de representação social. Aproveitando a luz natural coada pela clarabóia, para ela abrem janelas destinadas a iluminar os espaços dispostos à sua volta. Com o objectivo de protecção e embelezamento, foram mandadas fazer grades de ferro e bronze para esses vãos, condizentes com a guarda da escada. A encomenda foi executada pela casa *Manuel Triães – obras de ferro e metal*, de Vila Nova de Gaia³⁵, fornecedora, também, de variadas ferragens para aplicação nas portas. Estas retomam as duas soluções que já tínhamos encontrado no rés-do-chão: mogno à *cor natural*³⁶ e pintura nos dois tons afins aos utilizados para os trabalhos em estuque relevado

³⁵ Vd. cartas de Fiel Viterbo ao IVP de 9 de Março e de 8 de Julho de 1935. A casa *Manuel Triães – obras de ferro e metal* situava-se na Rua Marquês Sá da Bandeira, n.º 216 em Vila Nova de Gaia.

³⁶ As portas em mogno envernizado apresentam vidros incolores nas bandeiras e almofadas formando figuras geométricas diversas e dão acesso à zona mais nobre deste piso.

executados nos alçados parietais. Jogando com o gesso em verde-claro e creme, a pedra, que forma os degraus, foi utilizada no enquadramento dos vãos e no painel que coroa a porta principal, ornado com panejamento e rematado por denticulado.

Pelo patamar superior da escadaria, acede-se a um conjunto de salas de representação social entre as quais se destacam três espaços distintos em tamanho, mas harmonizados pela decoração.

A sala dos retratos

Denominada por Fiel Viterbo como sala de visitas ou de recepção, esta sala é, hoje, conhecida como sala dos retratos³⁷. É um espaço pequeno, mas muito requintado. Nos alçados parietais, divididos em painéis por pilastras encimadas por capitéis compósitos, insere-se decoração estucada segundo os mesmos moldes do átrio, mas as taças esguias suportam flores e ramagens e as cores são o verde-claro e o branco. A toda a volta, molduras simples estruturam um lambril e, junto ao tecto, friso denticulado acompanhado de frisos simples, compõe uma larga sanca, ajudando, assim, a destacar o programa decorativo apostado ao tecto. Este, em masseira, recebeu quatro imponentes florões rodeados de folhagens finas ondulantes; ao centro, tela ostenta uma cena mitológica tendo Baco por protagonista. O autor escolhido foi o pintor Abel de Moura: «*fui procurado pelo Snr. Abel de Moura, como sendo o pintor a quem V. Excas. vão entregar a execução da tela para a sala de recepção*»³⁸. Esta frase remete-nos, uma vez mais, para a estreita colaboração mantida entre arquitecto e Direcção do Instituto na escolha dos intervenientes na obra e nas soluções decorativas, parecendo mesmo que, neste caso específico, a adjudicação da pintura ultrapassou o decorador que não foi ouvido para o efeito³⁹.

³⁷ As designações atribuídas a alguns espaços nos planos originais divergem das actuais. Tentámos, com o suporte da documentação e com os testemunhos recolhidos no IVDP, identificá-los e elencar as designações que lhes foram sucessivamente dadas, tarefa que foi dificultada pelos trabalhos posteriores que mudaram a fisionomia interior do prédio. Esta sala, conhecida por sala dos retratos, aparece referenciada como sala de visitas ou sala de recepção em fotografias não datadas da Coleção do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto, e alguns móveis aí presentes, nos dias de hoje, constam dos desenhos guardados no Museu do Douro e destinavam-se à sala da superintendência, cuja localização não foi possível apurar.

³⁸ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 9 de Março de 1935.

³⁹ Abel de Moura (1911-2003) foi um pintor portuense que seguiu as pisadas de seu avô, Manuel António de Moura, e de seu pai, Tomaz de Moura, igualmente pintores. Fez a sua formação na Escola Superior de Belas Artes do Porto, após o que participou na Exposição Colonial realizada nessa cidade. A partir da década de 40, expôs na Sociedade Nacional de Belas Artes

Esta sala é, igualmente, a galeria de retratos da instituição. Para tais pinturas, Fiel Viterbo mandou executar molduras e empenhou-se pessoalmente na preparação da que seria a mais importante, a do conselheiro João Franco, entregue a João Reis⁴⁰. Não se sabe de quem partiu a iniciativa de tal incumbência, mas justifica-se pelo papel que desempenhara na política de regulamentação da «*produção, venda, exportação e fiscalização do vinho do Porto, regressando aos princípios (...) de defesa da marca*»⁴¹. Ultrapassada a questão da escolha do traje que ocupou várias páginas das missivas entre Fiel Viterbo e o IVP no Verão de 1935, aquele marcou uma ida ao Porto para o dia 16 de Setembro, data em que levaria a moldura mandada fazer expressamente⁴². Deduzimos, contudo que, desta feita, a eleição do pintor foi responsabilidade do decorador porquanto sentiu necessidade de traçar um breve *curriculum* do mesmo, através de personagens ilustres por ele retratadas no Porto e de notáveis encomendas em Lisboa⁴³. A colaboração com João Reis alargou-se a outros quadros, como percebemos por uma carta do próprio endereçada a destinatário desconhecido dentro do IVP, em que transmite os seus agradecimentos ao Sr. Eng.º Costa Lima pelo facto de ter permitido que o retrato do Sr. Eng.º Sebastião Ramires tenha participado no *Salon* das Belas-Artes de Lisboa, antes de seguir para o Porto⁴⁴.

Para este espaço, existem desenhos de mobiliário, que, embora não assinados, podem ser imputados a Fiel Viterbo que a eles se refere e dos quais tinha recebido incumbência. A folha com pormenores da mesa,

e na Fundação Calouste Gulbenkian. Destacou-se, principalmente pelos seus trabalhos na área do restauro, quer através de publicações quer pela recuperação das telas maneiristas do retábulo-mor da capela de Nossa Senhora de Agosto ou Senhor dos Alfaiates. Foi, ainda, conservador do Museu Nacional de Arte Antiga e director do Instituto José de Figueiredo, disponível em http://sigarra.up.pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1016495 (2015-04-07: 18h). Na documentação em posse do Museu do Douro e do IVDP, não aparece nenhuma outra referência ao seu nome nem se menciona a autoria da cena que ornamenta o tecto desta sala pelo que concluímos pela adjudicação a Abel de Moura com base na afirmação de Fiel Viterbo.

⁴⁰ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, de 13 de Julho de 1935. Cerca de quinze dias mais tarde, o IVP respondeu a Fiel Viterbo, fazendo saber que aceitava o orçamento de 5.000\$00, para o retrato do conselheiro. A decisão sobre o traje a adoptar para o quadro foi demorada e encheu vários parágrafos das missivas endereçadas por Fiel Viterbo ao IVP, datadas de 2, 3 e 6 de Agosto de 1935: a decisão punha-se entre casaca, traje de passeio ou farda.

⁴¹ PEREIRA, Gaspar Martins – *Porto: um vinho com história*, disponível em www.ivdp.pt/ (2013-01-20: 11h).

⁴² Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 12 de Setembro de 1935: esta moldura foi encomendada na casa *Lemos Correia*.

⁴³ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 2 de Agosto de 1935.

⁴⁴ Vd. carta de João Reis endereçada a um destinatário desconhecido dentro do IVP, datada de 15 de Abril de 1936.

cadeirões e pequena escrivaninha recebeu o carimbo do IVP, assinado por J. Mesquita, e tem aposta a palavra Nascimento, pelo que é lícito pensar que foi esta a casa que os executou⁴⁵.



Fig. 5 – O trabalho estucado que recobre os alçados e sanca da sala de visitas (foto da autora).

A biblioteca-museu

O salão designado por biblioteca-museu seria o principal espaço de representação, merecendo, por isso, estudos vários quer para as artes subsidiárias da arquitectura quer para o mobiliário e adornos⁴⁶. Foi, também, a causa próxima e visível da ruptura entre Fiel Viterbo e o IVP. Tendo mudado a Direcção, Fiel Viterbo decidiu deslocar-se ao Porto para

⁴⁵ António do Nascimento & Filhos apresentou, em Março de 1914, um requerimento à Câmara do Porto para iniciar a construção de um edifício que seria «*um grande armazém em qual-quer capital do mundo*». Projectado pelo arquitecto Marques da Silva, seguia a inspiração dos *grands magasins* franceses e, inaugurados em 1927, os *Grandes Armazéns Nascimento*, constituíram uma das mais importantes casas de mobiliário e decoração do Porto, com prestígio e obra em vários pontos do País. Sobre a sua construção, vd. CARDOSO, António – *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do século XX*. 2ª ed. Porto: FAUP, 1997, pp. 299-307.

⁴⁶ Nele se realizaram recepções como o atestam fotografias da época constantes do espólio.

a tomada de posse do Eng.^o Costa Lima, a 5 de Setembro de 1935. Dias depois, o decorador foi informado que tinha sido pedido «*ao Sr. Monteiro dos Santos para suspender a obra da sala da biblioteca*» até que pudessem conversar sobre o assunto⁴⁷. A reunião com o decorador ficou agendada para o dia 7 de Outubro⁴⁸ e, no dia seguinte, o IVP comunicou-lhe a suspensão dos trabalhos, dando por terminada a colaboração, sem se ter concluído a biblioteca-museu.

A decisão de interromper as obras de remodelação pode, talvez, filiar-se num certo desconforto motivado por onerações e consequentes pedidos de verbas extra por parte do mestre-de-obras, Manuel Monteiro dos Santos. Em Agosto, este tinha confrontado o Instituto com um pedido de uma verba de 6.276\$00 suplementar, relativa à obra geral de estucador. Questionado, Fiel Viterbo considerou-a justificada por não ter sido possível aproveitar toda a decoração pré-existente no átrio, como vimos acima, e por terem sido feitos acréscimos ornamentais em alguns ambientes: «*Quanto à outra parte, referente à sala de recepção e respectivo corredor que chamaremos ante-câmara, simplesmente houve por extraordinário e por não terem sido especificados nos cadernos de encargos, os motivos de ornato colocados no interior de alguns painéis*»⁴⁹. Tais declarações evidenciam, para além da existência de ornamentações anteriores dentro da mesma linha programática, alguns acrescentos ao programa original que, embora pormenorizado, foi recebendo actualizações no decorrer do trabalho.

A decisão de interromper a remodelação foi comunicada pessoalmente a Fiel Viterbo pelo novo director e só depois por escrito, facto que o decorador agradeceu na sinopse em que deu conta do estado dos trabalhos efectuados até então. A justificação invocada pelo Eng.^o Costa Lima de que, a partir desse momento, queria liderar as obras segundo a sua vontade, foi bem aceite pelo decorador que afirmou: «*Compreendo perfeitamente que V. Exa. ao tomar conta da direcção dos serviços do Instituto do Vinho do Porto, deseje recebê-los em condições livres, para os poder orientar, perfeitamente a seu modo, e justamente neste capítulo de obras, pode bem fazê-lo, visto que as primitivamente delineadas, se devem considerar, por assim dizer,*

⁴⁷ Vd. carta do IVP a Fiel Viterbo, datada de 10 de Setembro de 1935.

⁴⁸ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 1 de Outubro de 1935 e resposta, enviada no dia imediatamente a seguir.

⁴⁹ Vd. cartas de Fiel Viterbo, datadas de 22/25/29 de Agosto de 1935. A sala aqui referenciada como sala de recepção parece ser a que é actualmente denominada como sala dos retratos, como já se tinha concluído, por ser a única antecedida por uma antecâmara, identificada como sala de espera nas fotografias da casa Alvão constantes da Colecção do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto.

prontas; simplesmente falta a sala «biblioteca-museu», que logo de princípio foi destacada de todas as outras e ficou constituindo, como que um grupo independente. Suspendendo V. Exa., os trabalhos que estavam em realização referentes a esta sala ‘Biblioteca-Museu’ e dando por concluídos todos os outros, é certo que a minha missão terminou»⁵⁰.



Fig. 6 – Aspecto geral da biblioteca-museu (foto de Álvaro Cardoso de Azevedo (Casa Alvão). Coleção do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto, I).

Mais adiante, Fiel Viterbo pôs-se à disposição da Direcção do IVP para futura colaboração, ressalvando, porém que, embora aceite não fiscalizar as obras de construção, considera indispensável acompanhar as de decoração para que o resultado final seja o que se deseja e espera. Mencionou, então, a biblioteca-museu: «...destaco a conclusão da biblioteca-museu, cuja decoração foi combinada e aprovada, feitos os estudos quase completamente e dado começo à sua execução pelo tecto, que indica precisamente o estilo escolhido». Novamente, a preocupação de afirmar a gramática decorativa eleita e o entendimento que, nessa sala, já se tinham iniciado os trabalhos. Aliás, no final de 1934, referindo-se aos estuques, o decorador tinha afirmado: «falei (...) com o Sr. Monteiro dos Santos (...) há necessidade

⁵⁰ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 11 de Outubro de 1935.

d'uma desmontagem quase completa da toda a ossatura antiga». Declarava ainda: «Mandei fazer puxadores e espelhos de bronze» para as portas»⁵¹. Acompanhavam, esta carta, indicações precisas sobre todas as pinturas, cores de painéis, janelas e portas.

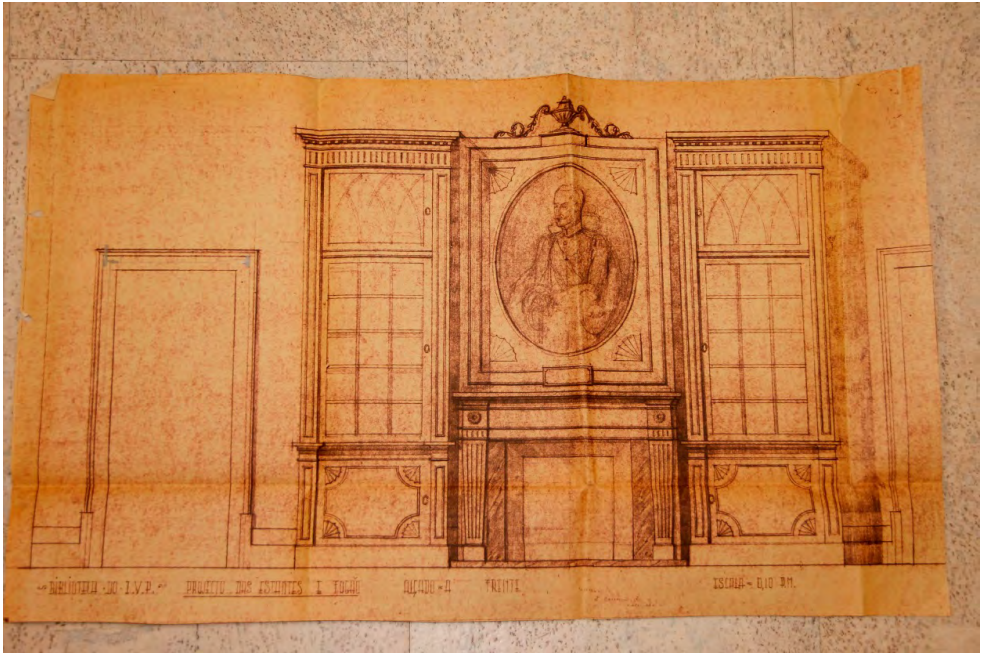


Fig. 7 – Desenho do alçado do fogão de sala na biblioteca-museu, vendo-se a tela com a representação do General Carmona (col. Arquivo Histórico do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto, em depósito no Museu do Douro).

A ruptura

A correspondência continuou durante vários meses, não só finalizando pontos relativos à conclusão dos trabalhos em curso, mas sobretudo, com acertos de contas a fornecedores e ao próprio Fiel Viterbo, até que, em Fevereiro de 1936, o decorador resolveu pôr um ponto final no assunto: *«Por último e feitas estas rectificações aceito a liquidação sem mais reclamações, mas devo fazer notar que segundo o que estava tratado eu aceitei como remuneração a percentagem de 7% (sete), embora o que oficialmente está marcado para estes trabalhos seja uma percentagem de 10% (dez),*

⁵¹ Vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 18 de Dezembro de 1934.

ressalvei contudo que tendo-me sido retirado o mobiliário eu daquele que possivelmente fosse encarregue teria a percentagem de 10% (dez)»⁵².

No seu afã de apresentar detalhadamente o trabalho desenvolvido, Fiel Viterbo deixou anotações sobre os fornecedores e respectivas verbas, o que vem colmatar falhas no conjunto de facturas guardadas no espólio depositado no Museu do Douro. É através delas que conhecemos o nome de alguns abastecedores e é, igualmente, a partir daí que entendemos o valor despendido para adequar o imóvel às suas novas funções.

Conclusão das obras da biblioteca-museu

José Luiz Brandão de Carvalho – o novo decorador

No final de 1937, iniciou-se a conclusão do arranjo da biblioteca-museu. O caderno de encargos da empreitada de estucador, datado de 10 de Dezembro e rubricado por José Luiz Brandão de Carvalho, incidia sobre os alçados parietais, as sobreportas e respectivas pinturas, assim como a pintura de rodapés e guarnições de janelas. Toda a obra de gesso e pintura foi adjudicada a José Pereira da Silva, tendo assinado, em seu nome, o filho António Pereira da Silva⁵³.

José Luiz Brandão de Carvalho nascera em Lisboa a 1 de Julho de 1900, filho de Alberto Carlos de Carvalho Braga e de D. Cândida de Almeida Brandão. Tendo ficado órfão na adolescência, veio a instalar-se no Norte onde tinha família. Aí se afirmou como um artista multifacetado nos campos da cenografia teatral, da ilustração e da decoração, tendo, ainda, colaborado com textos e desenhos em várias publicações periódicas. Em 1934, o trabalho na organização da Exposição Colonial e o 1.º prémio de pintura granjeado por uma obra sua abriram-lhe novos horizontes que lhe garantiram «*a definitiva integração profissional no meio cultural e artístico do Porto*»⁵⁴. Ligado por avença à Câmara Municipal do Porto, não admira, pois, que o seu nome fosse lembrado para a finalização dos trabalhos na

⁵² Vd. carta de Fiel Viterbo, datada de 10 de Fevereiro de 1936. Apesar desta declaração, ainda em Março se falará de pagamentos. A afirmação de que lhe foi retirado o mobiliário deixa em aberto a autoria dos desenhos para os móveis embutidos que se podem apreciar na biblioteca-museu.

⁵³ Vd. folha de empreitada datada de 10 de Dezembro de 1937.

⁵⁴ MOREIRA, Tomás A. – *José Luiz. Pintor artista – porque sim*. [S. l.]: T-More, 2010, p. 59. Para além dos aspectos biográficos amplamente desenvolvidos neste livro, explicita-se o percurso profissional de Brandão de Carvalho, a sua ligação à Câmara do Porto e as múltiplas actividades que o ocuparam durante a sua vida.

sede do Instituto do Vinho do Porto. A sua assinatura aparece aposta a vários desenhos guardados no Museu do Douro, como se esclarece adiante.

O espólio confiado ao Museu do Douro mantém uma pasta com documentos sobre a conclusão desta sala, mas é a correspondência trocada entre Fiel Viterbo e a Direcção do IVP que nos informa sobre os meandros de tal reinício. Tendo tomado conhecimento da abertura deste concurso, Fiel Viterbo apresentou a sua proposta que não foi aceite: «*tivemos de preterir a referida proposta em virtude do seu custo*»⁵⁵. A esta recusa, a resposta não tardou: «*as despesas elevaram-se a uma soma muito importante, e por essa razão, o acabamento desta sala ficou, para um futuro, que deveria ser próximo, no entanto, fizeram-se desde logo trabalhos de acordo com esse projecto, como foi o tecto, ao qual só faltam as quatro telas nos cantos, ao mesmo tempo foi preparado o chão...*»⁵⁶. Como vemos, o decorador referiu obras já feitas nesse espaço, de acordo, aliás, com um dos problemas levantados anteriormente, ou seja, o acréscimo de despesas para o que teriam contribuído os estuques da biblioteca⁵⁷. A troca de missivas continuou, embora não tenha chegado até nós toda a documentação que permitiria perceber cabalmente o conflito. A resposta do IVP à insistência de Fiel Viterbo, depois de referir ofícios anteriores que desconhecemos, assegurou: «*cumpre-nos, porém, dizer a V. Excia. que esta Direcção não teve conhecimento do primitivo projecto, a que é feita referência, mas tão somente dum ante projecto cuja importância era muito elevada em relação às presentes disponibilidades deste organismo*»⁵⁸. Ainda haverá uma resposta do decorador lisboeta referindo cartas anteriores sobre a conclusão da sala da biblioteca⁵⁹, mas os seus protestos não surtirão efeito.

A sala foi terminada sob a orientação de Brandão de Carvalho, mas não se podem tirar conclusões definitivas sobre o que teria sido o seu projecto pessoal e o que teria sido retomado dos estudos feitos pelo decorador original. Sabendo que o trabalho estucado do tecto já estava executado segundo o desenho de Fiel Viterbo, podemos supor que também o projecto das sobreportas seria da sua autoria, mas, a falta de assinaturas nos desenhos

⁵⁵ Esta carta do IVP a Fiel Viterbo, datada de 16 de Novembro de 1937, menciona uma proposta que não faz parte do espólio guardado no arquivo do Museu do Douro.

⁵⁶ Carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 22 de Novembro de 1937.

⁵⁷ Na realidade, nos finais de 1933, mais propriamente em carta de 7 de Dezembro de 1933, Fiel Viterbo menciona um aditamento ao orçamento onde alude a obras gerais que incluem as «*estantes da biblioteca*».

⁵⁸ Carta do IVP a Fiel Viterbo, datada de 24 de Novembro de 1937.

⁵⁹ Carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 25 de Novembro de 1937. O espólio em posse do Museu do Douro conserva uma pasta intitulada «*Instituto do Vinho do Porto. Sala n.º 42*» com carimbo do decorador e onde se guardam desenhos para esta dependência.

existentes não permite afirmações categóricas. Também as folhas com desenhos para mobiliário fixo, como as estantes para livros e radiadores e as que enquadram o fogão de sala, não apresentam nenhuma identificação embora seja lícito a sua atribuição a Fiel Viterbo pelas palavras que constam da carta anteriormente referida; no entanto, os desenhos para o mobiliário móvel, a saber a mesa, aparadores e cadeiras exibem a assinatura de *José Luiz* no canto inferior direito pelo que supomos serem da sua autoria. Em relação à carpete, dentro de estilo da Fábrica de Tapetes de Beiriz, repete o motivo de leque presente no medalhão central do tecto e foi fornecida por Guilherme Silva, Ferreira, Lda., segundo o *croquis* apresentado, cujo autor desconhecemos⁶⁰.



Fig. 8 – A decoração estucada no tecto da biblioteca-museu (foto da autora).

A dimensão deste espaço enfatiza as escolhas decorativas feitas. As cores repetem as já utilizadas noutras dependências, verde pastel, branco e amarelo-ocre claro e a decoração estucada espraia-se por tecto e sobreportas. Tal como se repercutem os tons, também os motivos reflectem os

⁶⁰ A indicação do fornecedor, medidas e preço (5m/8m, 200\$00) consta da dita pasta onde se conservam os documentos relativos à finalização da decoração da biblioteca-museu. Actualmente, esta carpete encontra-se na denominada sala dos retratos. O uso gastou-lhe as bordas pelo que foi mandada cortar e, devido à unidade decorativa que abarca todos os ambientes, integrou-se perfeitamente nessa zona de menores dimensões.

elegantos enrolamentos e fina folhagem, rodeando um imponente motivo de leque num claro revivalismo neoclássico. O esquema estucado reitera o desenho idealizado, com excepção para os quatro medalhões circulares que marcam os cantos do painel central do tecto que, na proposta que chegou até nós, deveriam exibir telas e se apresentam com simples pintura monocromática.

Também a mobília embutida segue os projectos constantes dos desenhos, com parte das paredes forradas a estantes pintadas em branco, fechadas por portas envidraçadas que encontram eco no alçado do fogão de sala e nos móveis idealizados para esconder os aparelhos de *chauffage*⁶¹. No campo da pintura, não foi cumprido o anteprojecto, que supomos ser de Fiel Viterbo, já que se mantiveram nuas as reservas circulares no tecto referenciadas acima; no que diz respeito ao alçado sobre o fogão de sala, existiu, na verdade, o retrato do presidente da República, General Carmona, que faz parte do esboço, tendo sido, entretanto, substituído por uma superfície espelhada⁶². De todo o projecto decorativo deste salão, a correspondência e desenhos são omissos em relação à luminária pelo que não podemos concluir sobre a autoria das opções efectuadas.

⁶¹ Na referida pasta sobre a biblioteca-museu, existe uma factura dos *Grandes Armazéns Nascimento* com data de 21 de Dezembro de 1937, no valor de 28.900\$00 donde consta todo o mobiliário da biblioteca-museu, embutido e móvel. No seu canto esquerdo, a expressão «*Adjudique-se...*» com data do dia seguinte; sob a insígnia da empresa, à direita, o carimbo de recepção de correspondência do IVP exibe duas datas, 22 de Dezembro de 1932 e 28 de Dezembro de 1937, parecendo que a última foi aposta ao primitivo carimbo donde constaria a de 32. No entanto, Fiel Viterbo aceitou a remodelação do edifício em Dezembro de 1933 o que levanta a suspeita de um engano na datação e deixa em aberto as dúvidas sobre a autoria dos móveis deste espaço.

⁶² O espólio, guardado na biblioteca do IVDP no Porto, conserva fotografias que revelam a presença da tela, cuja encomenda não consta da correspondência; no entanto, em carta de 2-08-1935, ao defender a entrega do retrato de João Franco ao pintor João Reis, Fiel Viterbo enumera as últimas obras que, saídas do punho do pintor, podem abonar a seu favor. Entre elas, afirma «*pintou ultimamente, em Lisboa, ao Exm.º Presidente da República, General Óscar Carmona*». Será que tal afirmação suscitou uma encomenda semelhante por parte da Direcção do IVP? Para esta sala foi, ainda, encomendado a Sousa Caldas, um busto de Oliveira Salazar, também visível nas ditas fotos, e que hoje se encontra guardado. Sobre este assunto, vd. carta do escultor, datada de 19 de Maio de 1938, com o orçamento: «*o custo do busto de Sua Excelência, o Sr. Presidente do Conselho, Doutor Oliveira Salazar, destinado à biblioteca desse Instituto 15.000\$00*».



Fig. 9 – Desenhos, assinados por José Luiz, que mostram peças de mobiliário, destinadas à biblioteca-museu (col. Arquivo Histórico do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto, em depósito no Museu do Douro).

Outras salas não constantes do projecto

No primeiro piso das actuais instalações do Instituto, existe um outro espaço com decoração estucada de características neoclássicas embora seguindo um esquema menos elaborado, mas muito ao gosto da época: todo o perímetro do tecto se vê marcado por faixa larga rectangular onde se desdobram enrolamentos vegetalistas, e que suporta quatro medalhões ovalados com pintura de *putti* alusivas às estações do ano. Assinalando o centro, dispõem-se folhas de acanto formando roseta. Para este espaço, existem dois esboços sem assinatura e de género muito diverso dos anteriores, guardados na sede do IVP, no Porto. Devido à completa falta de dados, não

sabemos em que ano foi levada a cabo a decoração desta sala, desconhecemos quem orientou a sua execução e quais os artífices envolvidos no trabalho, embora seja evidente a adopção da mesma gramática decorativa de cariz neoclássico presente nas outras dependências do imóvel⁶³.

Obras constantes do projecto que não se concretizaram

Durante os cerca de dois anos em que durou a colaboração entre Fiel Viterbo e o IVP, levantaram-se hipóteses de espaços e soluções ornamentais que nunca passaram do papel. Logo, no primeiro trimestre de 34, surgiu uma solicitação para uma sala de jantar, para a qual o decorador forneceu notas sobre um lambril de madeira e possível mobiliário. A ideia foi, todavia, prontamente afastada por se considerar desnecessária⁶⁴.

Um outro tema que preocupou a Direcção do IVP e o decorador foi a manutenção da dignidade da fachada do edifício, tendo em conta que o alçado seria facilmente alvo de actos de vandalismo. Na sua busca constante da solução perfeita para a questão levantada e desagradado com a proposta aventada, Fiel Viterbo cuidou de sugerir alternativas: *«Tenho estado a pensar, na necessidade de se defender a parede da casa, na parte exterior, dos garotos que nela vão escrever, parece-me que muito deve de stoar, ir-se colocar, como ficou combinado, uma faixa de cimento carapinha, embora na cor do resto da pintura. Por me parecer que é mal (...) venho lembrar a colocação de um lambril, de azulejo decorativo, até à altura que se tinha indicado. Continua: «farei o projecto...o preço por que fazem estes azulejos em pintura policroma é de Esc. 200\$00 por m²».* Adiante, dá mais pormenores: *«este lambril (...) é recortado na parte superior e só entre as janelas da frente. O azul será, como digo, policromo e estilo séc. XVIII»*⁶⁵. Mais uma vez, assistimos à adopção revivalista de modelos anteriores, retomando a linguagem ornamental de um século conotado com riqueza e poder; no entanto, esta proposta nunca foi concretizada.

⁶³ Esta sala foi remodelada em 1991/92 e, só a partir desse momento, é que recebeu a designação de auditório, segundo informações recolhidas no IVDP, no Porto. Da mesma fonte, pudemos saber que existiam outras salas com decoração estucada, destruída ou tapada, entretanto, durante as sucessivas reestruturações dos espaços.

⁶⁴ Correspondência vária datada de Março de 1934.

⁶⁵ Carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 15 de Janeiro de 1935.

A eleição dos fornecedores

Para a prossecução dos seus objectivos construtivos e ornamentais, Fiel Viterbo empreendeu todo um trabalho de pesquisa de fornecedores que à qualidade de fabrico aliassem a perfeita leitura dos seus planos e desenhos de modo a que o conjunto final fosse o desejado e estabelecido entre a Direcção do IVP e ele próprio. Para tal, não se limitou à zona do Porto que conhecia ou mesmo de Lisboa onde morava, mas deu primazia à competência sobre a proximidade.

Já mencionámos a pedra mármore de Pêro Pinheiro e Estremoz utilizadas quer em espaços de sociabilidade quer em zonas de trabalho⁶⁶ e o vitral para coroar a caixa da escadaria nobre, confiado ao atelier de Ricardo Leone. Revestindo-se de funções estéticas e utilitárias, a serralharia artística mereceu cuidados especiais, dividindo-se a obra em gradeamentos e ferragens para portas. Os primeiros, consubstanciados nas guardas de escadas e janelas, foram adjudicados à já citada firma de *Manuel Triães – obras de ferro e metal*⁶⁷ enquanto as ferragens das portas foram fornecidas por Cristofanetti e por Belmiro de Oliveira Carvalho, sendo as primeiras destinadas às salas do andar nobre e as segundas a outros espaços não identificados⁶⁸.

A nível decorativo, descobrimos o decorador atento não somente aos móveis, mas também a todos os outros artefactos que contribuem para a criação de um ambiente confortável e digno de representar o organismo que nele estava instalado. O mobiliário ocupa, como é evidente, grande parte das missivas trocadas entre a Direcção do IVP e o decorador. Aliás, esta tinha sido uma missão específica que lhe tinha sido atribuída para as principais dependências do edifício e a ela correspondeu Fiel Viterbo

⁶⁶ Utilizadas no átrio de entrada, foram-no, também, em lambris e pavimento de laboratórios e instalações sanitárias: vd. carta de Fiel Viterbo ao IVP de 5 de Julho de 1934; no entanto, foram compradas pedras na zona de Leiria à firma *Indústrias Reunidas, Lda*, como esclarecem cartas diversas datadas entre 30 de Janeiro e 11 de Julho de 1935.

⁶⁷ Cartas de Fiel Viterbo ao IVP, datadas de 9 de Março e 8 de Julho de 1935.

⁶⁸ Correspondência vária de Fiel Viterbo ao IVP, compreendida entre 12 de Janeiro e 22 de Abril de 1935. G. B. Cristofanetti de Lisboa foi especificamente eleito para os «*puxadores e espelhos de bronze*» das portas do 1.º andar enquanto a quantidade mencionada na encomenda feita à oficina da Granja permite supor que abarcaria as restantes: «*Espero que o Belmiro aí tivesse entregado da minha conta o seguinte: 39 puxadores com entrada e 14 puxadores com rosca, 30 espelhos e 10 rosetas*». Outras obras desta arte terão sido adjudicadas à firma *Serralharia Soares e Cardoso* de Valadares, Vila Nova de Gaia como consta da listagem de fornecedores, organizada pelo decorador, mas não é possível discriminar quais. Belmiro de Oliveira Carvalho estava à frente da *Empresa de Comércio e Indústria de Madeiras*, sita à Praia da Granja em Vila Nova de Gaia.

com desenhos e ante-projectos durante o primeiro semestre de 1935⁶⁹. Da incumbência faziam parte o átrio, a sala de recepção, a sala da Comissão de Superintendência, a sala da Casa do Douro, o gabinete do Presidente e o gabinete dos dois Directores-adjuntos. Quanto à realização das encomendas, há menção de um caderno de encargos com desenhos e indicações precisas sobre o mobiliário e cores a que concorreu, certamente entre outras, a casa *Olaio* sediada na Rua da Atalaia, n.º 38 em Lisboa⁷⁰. Se não todos, pelo menos alguns itens de mobiliário foram-lhe encomendados porque assim o comprovam cartas posteriores em que, também, são mencionadas as cortinas, lado a lado com um rol de móveis fornecidos e reclamações sobre os preços apresentados⁷¹. Diversa correspondência e facturas apontam para o recurso a outras casas de nomeada. São elas os *Grandes Armazéns Nascimento* do Porto e a oficina de Álvaro Miranda na Praia da Granja: o espólio guarda facturas da primeira, mas é omissa em relação à segunda. Nem todas as peças saíram do punho do decorador, sendo que algumas provieram de antiquários que visitou. Identificada está a casa de Jacinto Freire Temudo⁷² que colaborou durante toda a obra e forneceu luminária, lado a lado com a fábrica de candeeiros de Custódio Ferreira Lino, sita à Rua do Almada, n.º 521. O nome do antiquário lisboeta tinha sido sugerido pelo IVP a Fiel Viterbo para a cedência de um «*bom catálogo inglês, que possui, de móveis em estilos do fim do século XVIII e princípio do XIX*»⁷³. Há, contudo, referências a outras casas, «*vários bric-à-bracs*» onde buscou mobília e mesmo a um «*relógio de cima de mesa*» visto em Belmonte cuja compra aconselha vivamente⁷⁴. A omissão da sala denominada biblioteca-museu

⁶⁹ Em carta de 8 de Janeiro de 1935, o IVP incumbe Fiel Viterbo de elaborar os projectos de mobiliário para as salas principais. Em 22 de Julho seguinte, o decorador anuncia a sua ida ao Porto especificando que «*Levo comigo os marions referentes à mobília do átrio e para todas as salas do 1.º andar*». Constando da listagem final, aparece, ainda o átrio de entrada.

⁷⁰ Cartas de Fiel Viterbo ao IVP, datadas de 15 e 31 de Julho de 1935.

⁷¹ Carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 13 de Agosto de 1935, sobre mobiliário. «*Confirmei a encomenda da prateleira à casa Olaio (...) e reclamando de novo sobre o preço da mobília dos Gabinetes dos Snrs. Directores Adjuntos como das cortinas, consegui, que além de fornecerem a prateleira, agora encomendada, abatam da factura a importância de Esc. 450\$00*». Em missiva de 15 de Julho de 1935, constava detalhe dos móveis, por ela, fornecidos: «*4 sofás de 2m cada pintados e patinados, 2 mesas, 2 cadeiras pintadas (há desenho, cor aplicada nas peles)*».

⁷² Jacinto Freire Temudo era antiquário estabelecido no Largo da Trindade, n.ºs 11 a 13 em Lisboa.

⁷³ Cartas do IVP a Fiel Viterbo, datadas de 19 e 21 de Setembro de 1934.

⁷⁴ Carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 10 de Setembro de 1934, aconselhando a compra de um «*relógio que vi num bric-à-brac da Rua de Belmonte (...) próprio para a sala de recepção*». Um ano volvido (23 de Julho de 1935), o decorador volta a falar de mobiliário, dando conta de móveis encontrados em antiquário: «*na minha carta de 17 do corrente houve o lapso de não*

na lista especificada nesta incumbência permite especular sobre o carácter autónomo desta divisão e o conseqüente conflito de interesses desenrolado entre as duas partes envolvidas no assunto.

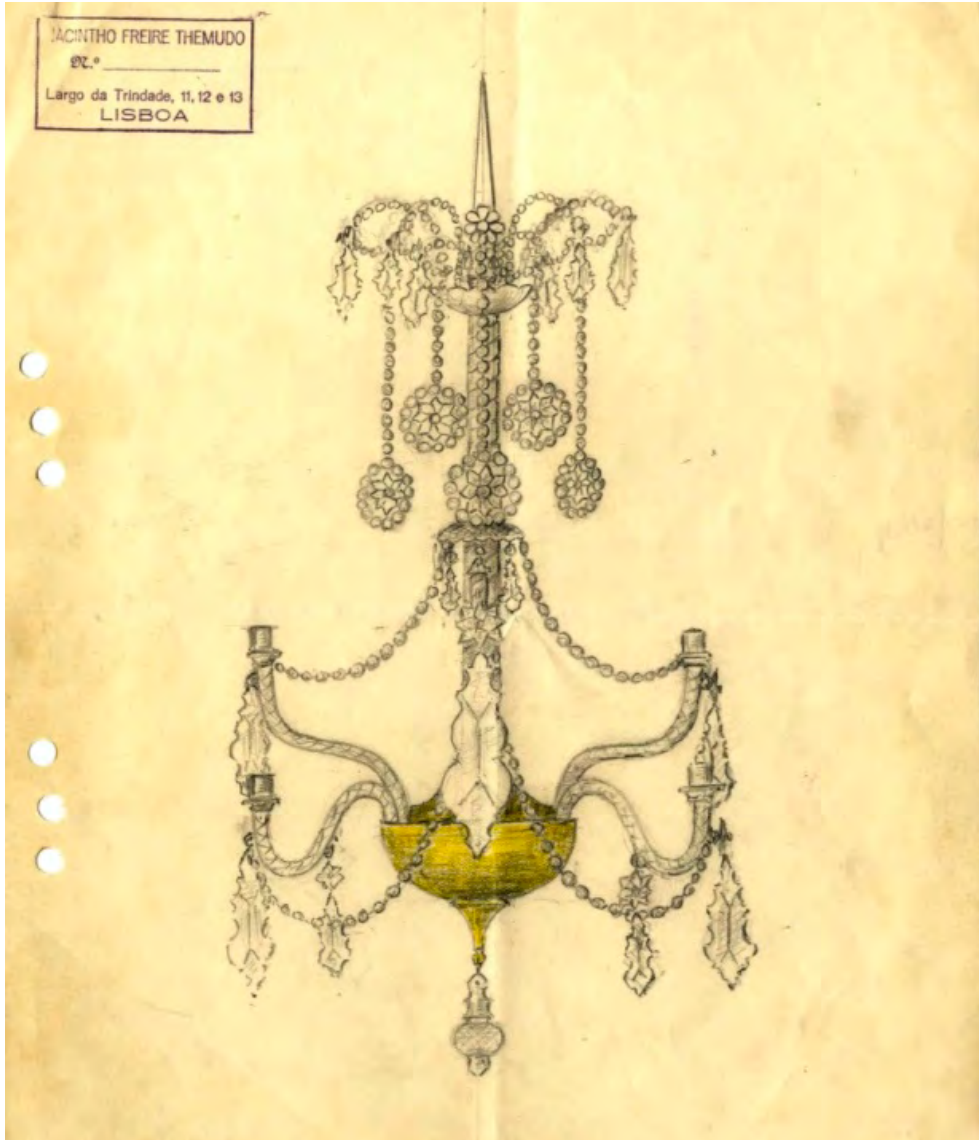


Fig. 10 – Desenho de applique para a sala dos retratos com carimbo da firma Jacinto Freire Themudo (col. Arquivo Histórico do Instituto dos Vinhos do Douro e Porto, em depósito no Museu do Douro).

indicar o preço da mesa e cadeiras que aqui vi num bric-à-brac (...). Pedem Esc. 1.500\$00 pela mesa e 6 (seis) cadeiras. A mesa é semi-circular, em pau-santo, e tendo, tanto o tampo, aro e pernas com embutidos da época».

A criação dos ambientes apelava a muitas outras peças de que Fiel Viterbo se ocupou para completar a decoração das divisões de que se ia encarregando. As várias pinturas receberam molduras cujos modelos escolheu nas casas de Belmiro de Carvalho e na Casa Lemos Correia. De notar que o decorador era muito minucioso no que pedia e a correspondência dá conta de que nada era deixado ao acaso: «*Junto igualmente o orçamento n.º 138 de Belmiro de Carvalho referente a cinco molduras encomendadas: «4 molduras em pau preto com embutidos e cantos em cetim, 1 moldura inclinada com frisos de pau preto e folheado a raiz de mogno. Total 445\$00»*»⁷⁵.

Manifestações de outras artes decorativas que o tempo e o uso foram fazendo desaparecer são o papel de parede, as cortinas e os tapetes. Dos últimos, alude-se à eleição das carpetes de Beiriz e, para além do supracitado Guilherme Silva, Ferreira, Lda. aparece identificada a firma de Bernardino Almeida e Silva, na Praça de Carlos Alberto, n.ºs 39-44 no Porto. Quanto aos primeiros, são referidos, amiudadas vezes, na correspondência, concretamente aludindo às cortinas encomendadas na casa *Olaio* até aos papéis reservados na *Casa Veludo* da Rua de Sá da Bandeira no Porto⁷⁶.

Obra de construção e adaptação do edifício

A obra de Fiel Viterbo é essencial e notória em tudo o que se refere ao aspecto estético, mas a extensa correspondência mostra a sua intervenção em aspectos da apropriação do edifício às suas novas funções no que respeita a construção e a adaptação dos espaços às actividades laboratoriais e de investigação. A prová-lo estão os desenhos feitos para bancadas de trabalho e estiradores, a escolha das matérias-primas e os esclarecimentos que perpassam na correspondência sobre o lado prático da sua intervenção. Neste âmbito, encontra-se menção à compra de vidros e tintas, à empreitada de instalação eléctrica entregue à firma *Bravo Corte-Real* e ao orçamento para *chauffage*, fornecido pela casa *Nunes Corrêa*. Para esta obra era ainda mais essencial a colaboração com a Direcção do IVP e o decorador

⁷⁵ Carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 9 de Outubro de 1935.

⁷⁶ A moda da época e a influência inglesa ditavam o revestimento dos alçados parietais com pintura, estuque relevado ou papéis. Estes eram uma solução mais económica e foram utilizados em algumas salas do edifício, embora só se conheçam dois destinos, mencionados na correspondência: «*confirmando o pedido que fiz ao Exm.º Sr. Gaspar Cabral, de me enviarem na volta do correio um bocado do papel, do que se pôs na sala do Grémio*» (carta de 22 de Maio de 1935) e o «*papel destinado à sala da Casa do Douro e que foi mandado reservar na Casa Veludo de Sá da Bandeira*» (11 de Outubro de 1935).

refere, a título de exemplo, a sua atenção às indicações dadas pelo Eng.º Costa Lima sobre os tampos das mesas do laboratório⁷⁷. Obras de maior envergadura no campo das artes de construção foram entregues à *Sociedade Cooperativa de Produção dos Operários Pedreiros Portuenses*, sita na Travessa das Almas, 18-1.º no Porto, ao mestre carpinteiro Domingos da Silva Gameleiro, com oficina na Travessa de S. Carlos, n.º 13, à firma *Streets Lda.* no respeitante a pichelaria e à empresa *Soares e Cardoso* de Valadares para a obra de serralharia.

Conclusão

A linguagem ornamental de cariz neoclássico, eleita para a realização dos trabalhos interiores desta casa, insere-se na linha de decorações efectuadas durante o século precedente em outros edifícios da zona, na senda do programa decorativo dos salões da Feitoria Inglesa situada na mesma freguesia da cidade. Encontram-se, assim, finos enrolamentos de acanto, folhagens e grinaldas, painéis delimitados por delgadas molduras e preenchidos por candelabros, urnas e pequenas figuras nos tectos e alçados de muitas casas da alta burguesia nas ruas do casco antigo do Porto⁷⁸. A mesma gramática foi escolhida para remodelações levadas a cabo em instituições como o palácio dos Carrancas e o Club Portuense e para casas particulares renovadas ou levantadas nas primeiras décadas de vinte, entre as quais se contam a Quinta do Monte na Foz do Douro, algumas casas da Avenida da Boavista e suas imediações e a casa de S. Miguel, anteriormente mencionada.

A existência de um espólio extenso lado a lado com um edifício perfeitamente conservado e, ainda nos dias de hoje, utilizado para idênticas funções permite testemunhar do gosto duma classe influente para a vida da cidade do Porto no segundo quartel de Novecentos. Afastando-se do eclectismo vigente na época e não cedendo às linguagens modernistas postas e circular no início do século, o edifício do IVP, designado, actualmente, por IVDP, Instituto dos Vinhos do Douro e Porto, apresenta uma decoração totalmente identificada com as regras do revivalismo neoclássico de influência Adam. O passar do tempo e as necessidades de um organismo

⁷⁷ Carta de Fiel Viterbo ao IVP, datada de 15 de Março de 1934.

⁷⁸ Alguns ambientes da Rua do Infante D. Henrique apresentam esquemas decorativos que apelam a motivos semelhantes aos encontrados na Feitoria Inglesa e são atribuídos a estuadores dessa nacionalidade: a este propósito, vd. MEIRA, Avelino Ramos – *Afife. Síntese Monográfica*. Porto: Ed. do Autor, 1954, p. 114. Programas afins podem, igualmente, encontrar-se em habitações sitas à Rua D. Manuel I e à Rua das Flores.

em plena actividade levaram a modificações no uso de certos ambientes deslocando peças do seu lugar original e renovando outras, mas deixaram intocadas não somente muitas manifestações artísticas subsidiárias da arquitectura como as decorações estucadas, a pintura mural e o mobiliário embutido, mas também, numerosos artefactos móveis escolhidos para a concretização da imagem de si próprio que, no seu nascimento, este instituto quis passar à cidade.

Manteve-se a sensação de harmonia e equilíbrio conseguida à custa do minucioso trabalho de planificação e pesquisa que norteou a actividade de Fiel da Fonseca Viterbo e que o seu sucessor, Brandão de Carvalho, respeitou e a que deu seguimento, na busca de uma perfeita coerência decorativa, conseguida através da utilização de uma única linguagem ornamental e de um leque restrito de cores e matérias-primas.

A concretização de uma obra de tal envergadura é, assim, seguida, a par e passo, através da larga correspondência e dos múltiplos desenhos depositados no Museu do Douro que fornecem uma visão do que teria sido o dia-a-dia dos intervenientes em todo o processo, não obstante as variadas lacunas e imprecisões no que diz respeito à identificação dos mesmos e à concretização de encomendas. Tal documentação clarifica, também, as relações e interinfluências entre o encomendante e os profissionais encarregues das empreitadas, mas, sobretudo, dá a conhecer a figura do decorador, que, destacando-se do arquitecto, do marceneiro e do estofador, se foi afirmando no universo das elites urbanas e cujo papel e importância são praticamente desconhecidos.

O comércio de artigos de ourivesaria no Norte de Portugal (século XX): os ourives ambulantes e os ourives feirantes¹

Rosa Maria Mota²

RESUMO: Além das lojas de ourivesaria os objectos áureos foram disseminados por toda a extensão nacional através da venda ambulante quer esta fosse efectuada de porta em porta, nas feiras, mercados ou romarias. Depois da acção itinerante dos ourives de Guimarães, que apenas afluíram, salientámos a actividade dos ourives ambulantes de Cantanhede, com grande incidência nas regiões do interior do País, no final do século XIX e durante quase toda a centúria seguinte. De forma a melhor ilustrar o funcionamento da venda de ouro nas feiras, locais privilegiados para a compra de ouro na periferia das cidades e nas zonas rurais, seguimos o dia-a-dia de três ourives feirantes, destacando a forma de aprovisionamento e as tipologias dos artigos para venda, a embalagem e exposição das peças, os preços, formas de pagamento e o tipo de clientela.

PALAVRAS-CHAVE: Ourivesaria; venda ambulante; feiras; século XX

ABSTRACT: Besides the goldsmith shops, jewelry could always be bought at the peddlers. In this article we refer the action of the old hawkers from Guimarães, briefly, and enhance the action of the peddlers from Cantanhede, which have sold gold jewelry to the country's inland areas at the end of the nineteenth century and throughout all the twentieth century. To illustrate the functioning of the gold market traders we followed the actions of three different goldsmiths: how they acquired the products they sell, how they transported them from market to market, how they displayed them, the payment conditions used and the type of customers they had.

KEYWORDS: Goldsmith; peddlers; markets; XXth century

RESUMEN: Además de las tiendas de orfebrería los objetos áureos han sido diseminados por toda la extensión nacional mediante la venta ambulante realizada bien puerta a puerta, bien en las ferias, mercados o romerías. Después de la acción itinerante de los orfebres de Guimarães, de la que apenas hemos hablado, destacamos la actividad de los orfebres ambulantes de Cantanhede, con gran incidencia en las regiones del interior del país, al final del siglo XIX y

¹ A investigação para este artigo foi retirada da nossa dissertação doutoramento intitulada “O uso do ouro popular no Norte de Portugal no século XX” e entregue à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, em Setembro de 2014.

² Doutora em Estudos de Património pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

durante casi todo el siglo siguiente. Para ilustrar mejor el funcionamiento de la venta de oro en las ferias, locales privilegiados para la compra de oro en la periferia de las ciudades y en las zonas rurales, hemos seguido el cotidiano de tres orfebres feriantes, destacando la forma de suministro y las tipologías de los artículos para venta, el envasado y la exposición de las piezas, los precios, formas de pago y el tipo de clientes.

PALABRAS CLAVE: Orfebres; venta ambulante de orfebrería; ferias; siglo XX

INTRODUÇÃO

A tradicional apetência por objectos de ouro na zona Norte revelou-se desde tempos remotos, contribuindo para isso, certamente, a riqueza mineral da região e a produção de objectos áureos no Noroeste, que atingiu o seu maior esplendor e florescimento durante a “cultura dos castros”. A partir do século XIX, desenvolveu-se um enorme gosto pela utilização de enfeites de ouro de características populares, pelas camadas na base da pirâmide social, que os usaram e enaltecera, testemunhando a melhoria das suas condições de vida.

A exibição pública desses adornos operava como uma manifestação económica que assinalava a posição social das populações rurais, determinava as hierarquias de poder dentro do agregado familiar, enquanto actuava como ornamentação das mulheres da casa. A assinalar, também, o seu uso como dote, circunstância que, apesar de constituir um costume e não um preceito, se manteve até tarde no século XX, principalmente entre os lavradores.

A uniformidade tipológica e decorativa presente na ourivesaria popular terá resultado, em grande parte, da existência de apenas dois grandes pólos produtores durante o século XX – Póvoa de Lanhoso e Gondomar –, um no Minho e outro no Douro Litoral, e ambos na antiga província de Entre-Douro-e-Minho. Este facto limitou a eventual diferença de influências e de concepções de ornatos passível de acontecer no caso de existirem variados centros de produção, produzindo um conjunto idêntico de peças, salvo raras especificidades de cada um deles, e reforçando, assim, uma estética única que se estendeu a toda a região.

A disseminação da ourivesaria por toda a extensão desse território, a preservação do gosto tradicional, a manutenção dos hábitos de compra constante e a indução a novas formas de aquisição deveram-se, contudo, e principalmente, à acção dos ourives ambulantes e feirantes, cujo tipo de venda itinerante aproximou as populações rurais e de regiões mais

remotas desta prática tão enraizada nas gentes do Norte. O conhecimento destas formas específicas de comércio é o principal objectivo deste estudo.

1. Os ourives feirantes de Guimarães

Em Guimarães, desde Setecentos, encontram-se registos de ourives que actuavam também como vendedores de artigos de ourivesaria e, no horizonte cronológico dos séculos XVIII e XIX, abundavam ourives feirantes desta localidade, coligindo Manuela Alcântara Santos 31 nomes³. Estes podiam ser negociantes de ouro e prata que se dedicavam também à itinerância ou que, pelo contrário, sem terem praticado pessoalmente a venda itinerante, se tivessem associado a feirantes na qualidade de sócios capitalistas. Frequentemente, agrupavam-se em sociedade, quer por razões financeiras quer por conveniência de defesa mútua, e as relações de parentesco entre si também não eram estranhas, verificando-se a transmissão familiar do ofício como entre os ourives sedentários. No século XIX, os feirantes vimaranenses, por vezes, ausentavam-se do Continente, registando em Cartório a escritura que regulamentaria as suas viagens, por exemplo, às Ilhas⁴. Segundo os registos notariais do tabelião Nicolau Teixeira, com escritório na rua de S. Domingos, é possível seguir os percursos de vendas e revendas de um negociante de ouro, no ano de 1840, acompanhado pelo seu criado, no qual figuram várias terras do interior do País, desde as Beiras ao Alentejo, entre os meses de Junho a Dezembro⁵.

Os ourives feirantes vimaranenses⁶ desempenharam, pois, um papel na distribuição da joalharia e prataria nortenhas pelo mundo rural do

³ Vd. SANTOS, Maria Manuela Alcântara. *Mestres ourives de Guimarães*. Porto: I.M.C., 2007, p. 218.

⁴ No ano de 1839 reuniram-se quatro ourives no escritório de António Joaquim Vieira Gomes, morador na rua da Ferraria de Cima, cidade do Porto, para registar uma escritura que regulamentaria a sua viagem aos Açores, em negócio, associação que acabaria finda a viagem e o negócio. Vd. SANTOS, Maria Manuela Alcântara. *Mestres ourives...* *Ob cit.*, p. 200.

⁵ Viagem realizada em 1840: Junho de 24 a 29 – Guarda e Setúbal; Julho de 2 a 30 – Penamacor, Pedrogão, Castelo Branco, Monforte, Rosmaninhal, Beco, Vila de Rei, Guarda, Figueiró e Sobreira; Agosto 2 a 24 – Castelo Branco, Monte Alvão, Póvoa das Miadas, Alpalhão, Gafote, Niza, Castelo de Vide, Portalegre, Flor da Rosa, Gavião, Valvar e Coimbra; Setembro de 5 a 21 – Senhora da Guia, Arganil, S. João das Areias, Carregal do Sal, Cabanas e Viseu; Novembro 1 a 30 – Pinhel, Sabugal, Almeida, Escalos de Cima, Castelo Branco, Escalos de Baixo, Louza, Idanha, Alpedrinha, Vale de Prazeres, Póvoa da Atalaia, Atalaia, Horca, Proença, Penamacor; Dezembro 2 a 14 – Madelim, Monsanto, Mogofores, Castelo Branco, Landreiro, Monforte e Fundão.

⁶ Apesar da presença relevante dos ourives vimaranenses nas feiras de todo o território nacional, Alfredo Guimarães, na descrição da Feira da Rosa, em 1917 (Vd. GUIMARÃES, Alfredo

Portugal do interior. A acção persistente destes negociantes, em regime de itinerância, alargava a distribuição e o consumo dos produtos de ourivesaria e de joalheria ao mundo rural das aldeias e vilas, ou às cidades sem fabrico próprio. Estes homens, em grupo ou viajando isoladamente, apenas com a companhia de um ou dois “moços”, jornadeavam de feira em feira, de povoado em povoado, levando nas bestas de carga o precioso carregamento. Chegados ao seu destino, armavam banca ou barraca desmontável, expunham o mostruário, faziam os seus negócios, recebiam encomendas para a próxima jornada, desmontavam a tenda e seguiam para a aldeia vizinha ou para a feira seguinte. Contudo, esta profissão era desgastante e, duma maneira geral, quando a idade começava a pesar ou a saúde faltava, o feirante abandonava a itinerância. Então, punha um filho nas deambulações, dedicava-se apenas ao comércio fixo, ou se tinha bens imóveis, passava à categoria de proprietário⁷.

2. Os ourives ambulantes de Cantanhede

No final do século XIX, além dos ourives feirantes de Guimarães ou do Porto, mais a Sul do País vai surgir uma nova classe: os ourives ambulantes de Cantanhede⁸, originários da zona da Gândara. Esta região situa-se entre a zona norte da serra da Boa Viagem e as portas do concelho de Vagos, atravessando os concelhos de Cantanhede, Mira, Montemor-o-Velho e Figueira da Foz. Não fazendo qualquer um destes concelhos parte integrante da dita zona, todos eles estão nela representados por algumas das suas freguesias⁹, particularmente a de Nossa Senhora das Febres e a actual Vilamar, em Cantanhede, de onde saiu o maior número. Esta freguesia caracterizava-se por uma grande abundância de pinhal,

– A Feira da Rosa. *Terra Portuguesa*. Ano 2, 21-23 (Nov./Dez. de 1917), p. 211) e na descrição da feira de Guimarães, em 1918, (Vd. GUIMARES, Alfredo – A feira de Guimarães. *Terra Portuguesa*. Ano 3, 29-30 (Dez. de 1918 – Jan. de 1919), pp. 83 a 89) narra em pormenor todo o tipo de comerciantes aí presentes, mas não menciona um único ourives feirante. De igual forma, quando menciona o tipo de estabelecimentos fixos nas ruas de Guimarães onde a feira se desenvolvia regista lojas de várias profissões, não mencionando qualquer loja ou oficina de ourives.

⁷ Vd. SANTOS, Manuela Alcântara – *Mestres Ourives de Guimarães: séculos XVIII e XIX*. Porto: Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 216 e 231.

⁸ Em 1926 foram instituídos os estatutos pelos quais esta comunidade comercial se deveria reger, conforme o anúncio no *Diário do Governo*, 2^o s., 219 (17 Set. de 1926).

⁹ Vd. GÓIS, Inês Mafalda Martins dos Santos Casteleiro – *O Museu para o ourives ambulante: considerações acerca de uma programação museológica*. Lisboa, [s.n.], 2007, p. 10. Dissertação de Mestrado em Museologia apresentada à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

sendo, por conseguinte, a profissão de lenhador comum na região. Segundo António Pereira dos Santos¹⁰, muitos lenhadores da zona da Gândara, que trabalharam na introdução do caminho-de-ferro das Beiras, colocando as sulipas, recebiam a sua fêria em libras que venderiam na feira de Cantanhede aos comerciantes de ouro, nomeadamente aqueles vindos do Norte do País, que aí se deslocavam para negócio e para aquisição das ditas libras aos lenhadores gandareses. No seguimento desta troca, e na expectativa de alargarem o negócio do ouro, os ourives nortenhos presentes nessa feira começaram a influenciar os lenhadores a receber em troca das libras uma parte em dinheiro e outra parte em objectos de ouro que, posteriormente, podiam vender a terceiros. Dessa forma, instigados ou não, os lenhadores gandareses tentaram vender objectos de ouro e realizar dinheiro, começando a aperceber-se que o lucro obtido nesta transacção era superior, e conseguido de forma menos penosa do que na serração de madeira. Valendo-se do conhecimento e das amizades criadas nas regiões por onde andavam a serrar, estes homens começaram a transaccionar alguns objectos áureos, mantendo o ofício de lenhador, até considerarem que poderiam sobreviver apenas com os proveitos da venda do ouro, tornando-se, nesse momento, efectivamente, ourives ambulantes.

A contribuir para este facto está a criação, pela mesma altura, das Contrastarias (1882)¹¹, com regulamentos e leis mais abrangentes, propiciando a execução de obra mais leve, que estes homens disseminaram pelas zonas do interior. A recolha do papel-moeda, efectuada pela mesma época, também desempenhou a sua quota-parte para o sucesso dos ourives ambulantes, já que o ouro constituía uma segurança ao contrário da moeda. Depois destes acontecimentos iniciais, toda a difusão veio por arrasto, uns levando os outros, e aparecendo, desta forma, os ourives ambulantes naturais da região de Cantanhede (figs.1 e 2).

Esta actividade teve uma adesão tão grande na cobertura do País que, na década de 50 do século XX, na freguesia de Nossa Senhora das Febres todo o rapaz que fosse capaz era cativado para a desempenhar. De

¹⁰ António Pereira dos Santos, Presidente da Associação Nacional de Ourives e Relojoeiros (ANOR), ele mesmo descendente de um ourives ambulante, tem vindo a realizar uma alargada investigação sobre a vida e percurso profissional dos homens que integraram esta classe profissional, cedeu-nos preciosas informações e apontou pistas de investigação que muito agradecemos.

¹¹ Em 27 de Julho de 1882, sendo presidente do Conselho de Ministros e Ministro da Fazenda, Fontes Pereira de Melo, foram extintos os contrastes municipais e decretada a criação das Contrastarias de Lisboa e Porto, subordinadas à Casa da Moeda. Cf. https://www.incm.pt/portal/incm_hcn.jsp.

acordo com Fernanda Cravidão¹², da actividade desta classe irá resultar, em grande parte, a descentralização do comércio de retalho, que durante largo tempo se situou nos dois principais centros urbanos do País.

Foi, também, através deles que se difundiu uma importante comunidade de ourives, com notável incidência das décadas de 40 a 60 do século XX, quer através daqueles que se dedicavam à ambulância, quer aos que, posteriormente, se fixaram nos mais variados pontos do País com ourivesarias de porta aberta. Este processo ocorria quando a idade já não lhes permitia viajar ou quando já possuíam suficiente capital para investir numa loja, situação já vivenciada pelos ourives antecedentes de Guimarães. Grande parte dos ourives ambulantes começou por percorrer feiras, mercados e romarias, locais com grande aglomeração de pessoas e, por isso, com um acréscimo de potenciais clientes. Porém, alguns iniciaram de imediato a fazer a *volta* – designação dada ao circuito que cada um percorria – numa determinada região. Por vezes, o percurso escolhido resultou da sua ligação a esses locais, ou porque lá trabalharam anteriormente, ou porque possuíam pessoas conhecidas na área, ou, simplesmente, porque tiveram sorte na primeira incursão que aí fizeram e, por esse motivo, permaneceram ligados a essa zona. No entanto, a maioria deles, nas três primeiras décadas do século XX, dedica-se a percorrer indiscriminadamente as feiras, mercados e romarias. A partir da década de 40 as regiões das *voltas* começam a definir-se, e cada ourives passa a calcorrear uma determinada região persistentemente, marcando o seu espaço, fidelizando a clientela e reduzindo a área de trabalho.

Os ourives ambulantes percorriam, por norma, as aldeias e freguesias no perímetro das cidades, mas muito raramente entravam nas sedes de distrito, evitando colidir com os ourives de porta aberta. Por vezes, existiam mesmo códigos de conduta em relação às zonas e às condições em que cada um trabalharia, sendo que as relações entre ambos nem sempre foram cordiais¹³. Dentro desta panorâmica, salvo raras excepções, os ourives ambulantes só avançaram em força para quase todas as cidades a partir

¹² Vd. CRAVIDÃO, Fernanda Delgado – *A difusão dos ourives em Portugal: o concelho de Cantanhede e a importância da freguesia de Nossa Senhora das Febres*. Coimbra: [S.l.], 1986, p. 18.

¹³ Em 1935 uma comissão composta por 15 ourives de Braga, Monção Valença, Viana, Famalicão e outras localidades minhotas, representando a totalidade dos ourives comerciantes do Minho, encontrou-se com a direcção da Contrastaria do Porto, a fim de reclamarem contra abusos do comércio ambulante e a desleal concorrência que estes lhes faziam, andando de porta em porta, oferecendo ouro dentro das localidades onde havia ourives estabelecidos. Reclamava a comissão que ao comércio ambulante era apenas reconhecido o valor de levar os ornamentos de ouro a recantos do País onde estes não pudessem ser vendidos pela inexistência de lojas da especialidade, devendo-se limitar a isso e não concorrer com ourives estabelecidos nas vilas

da década de 60, onde acabaram por se estabelecer¹⁴. No final do século XX, em Lisboa e arredores, uma grande maioria das ourivesarias estava nas mãos de naturais dos concelhos de Cantanhede e Mira, assim como na maior parte das cidades do País, exceção feita à zona do Grande Porto, desde sempre um pouco afastada desta realidade. No entanto, existem vários naturais desta região estabelecidos de porta aberta nessa urbe, o que já não acontece nas cidades limítrofes.

Alguns destes ourives ambulantes estabeleceram-se em Angola e outros emigraram para o Brasil¹⁵. Dentro do grupo que viu nas terras de Vera Cruz uma oportunidade de negócio encontram-se os *ourives das bolsadas*. Por esta designação entende-se um tipo de ourives que teria visto a possibilidade de fazer bons negócios sem recorrer ao árduo trabalho de percorrer montes e vales. Para isso, ao conseguirem adquirir alguns objectos de ouro, iam vendê-los ao Brasil, e, à época, dizia-se que o colocavam nos bolsos, daí o epíteto pelo qual eram conhecidos¹⁶. Alguns destes homens, em Portugal, dedicavam-se a outros negócios, fazendo, também, estas proveitosas viagens ocasionais além Atlântico. Certos ourives ambulantes

e cidades. Vd. Ourives do Minho. *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Empresa de Publicidade do Norte, 101 (1935), p. 2.

- ¹⁴ Manuel Francisco Chagas (1900 – 1989), natural de Febres, Cantanhede, em 1918 já era um reputado ourives ambulante que percorria todos os concelhos da Beira Baixa, mas tinha Idanha-a-Nova como concelho de eleição. No decorrer da década de 40 estabeleceu-se com a Ourivesaria, Joalheria e Relojoaria “*Invicta*”, em Castelo Branco, onde permaneceu até à década de 70. Manuel Ribeiro Cravo Roxo (1894 – 1968), natural de Mira – Ourives ambulante desde a década de 20 a 60. Percorreu as feiras da região centro e dedicou-se aos concelhos de Mira, Vagos, Cantanhede, Montemor-o-Velho e Figueira da Foz. Na década de 40 estabeleceu-se com ourivesaria na vila de Mira. João António da Cruz Brinca (1879 – 1953), natural de Febres, Cantanhede – Terá sido um dos ourives ambulantes pioneiros. Fez feiras por toda a Beira Alta e em 1895 estabeleceu-se em Viseu com a ourivesaria “*Brinca*”, ainda hoje existente, sendo, no entanto, de outra família de ourives, também naturais de Febres. Em 1924 muda-se para Coimbra por motivos familiares. Este homem terá sido, presumivelmente, dos ourives que foram para a volta com 11 ou 12 anos de idade, o que à época era vulgar. José da Cruz Silvestre (1912-1999), natural de Febres, Cantanhede – Ourives ambulante desde a década de 30. Percorreu as feiras da Beira Baixa e dedicou-se aos concelhos da Covilhã, Fundão, Idanha-a-Nova, Penamacor e Sabugal, onde se estabeleceu com ourivesaria na década de 40. No fim desta década, transferiu-se para Coimbra com a “*Ourivesaria Silvestre*”, onde se manteve até à década de 80.
- ¹⁵ Manuel Marques (1900 –?), natural de Febres, Cantanhede – Ourives ambulante de feiras no Alentejo nas décadas de 20 e 30. Em 1933 emigrou para o Brasil onde se estabeleceu com a ourivesaria “*Pires & Marques*” no estado de S. Paulo.
- ¹⁶ Joaquim Marques Barbosa (1872-1946), natural de Vagos, foi ourives ambulante desde 1892. Percorria as feiras da Beira Alta, principalmente nos concelhos de Viseu e Mangualde. Depois, foi ourives das “*Bolsadas*” durante anos, chegando a radicar-se em Santos, no Brasil, com a família. Regressou mais tarde por volta de 1910 e abandonou a arte. A partir de 1911 foi nomeado 1º conservador do Registo Civil de Febres.

privilegiaram nas suas *voltas* as zonas de extracção do volfrâmio¹⁷. Outros voltaram-se para o comércio paralelo, como a importação de ouro¹⁸ como matéria-prima para o sector e outros, ainda, tornaram-se armazenistas de retalho de objectos áureos¹⁹.

Deslocando-se a pé, de comboio ou de bicicleta, as suas *voltas* cobriam todo o território nacional desde Trás-os-Montes ao Algarve. A duração destas poderia ir de dias até semanas ou meses, dependendo do meio de transporte e da distância percorrida. No início do século XX, eram feitas a pé, em gado muar e de bicicleta, utilizando-se o comboio para vencer as grandes distâncias. No final desse século, contudo, as deslocações começaram a efectuar-se em motocicletas e, mais tarde, em automóvel. Fernando Mendes Ferrão, estabelecido em Évora desde 1963, começou a fazer a *volta* do Alentejo em bicicleta (de Portalegre até Castro Verde), em 1945, em 1955 compra uma motorizada, sendo o primeiro na região a deslocar-se dessa forma, e, mais tarde, adquire uma *arrastadeira*, um Citroen, sendo também o primeiro ambulante a deslocar-se de carro nessa região. No entanto, foi a bicicleta o meio de locomoção mais utilizado e

¹⁷ José dos Santos Ribeiro (1900 -1990), natural de Febres, Cantanhede. Ourives ambulante na região do Barroso desde a década de 20. Dedicou-se nomeadamente aos concelhos de Chaves, Boticas e Montalegre. Na década de 50 passou para os concelhos de Estarreja e Murtosa. Percorreu inicialmente as rotas do volfrâmio, mas devido ao decréscimo dos mineiros provocado pelo fim da II Grande Guerra volta-se, então, para o Polo Industrial Químico, que se desenvolve em Estarreja. Desde os anos 40, teve várias ourivesarias em Arraiolos, Coimbra e Cantanhede. No entanto, nunca esteve ao balcão de nenhuma, tendo sido sempre ambulante. Atingiu uma notável prosperidade económica sendo, em paralelo, industrial de pez, alcatrão, pregos, destilaria, entre outros. Eloy Gomes dos Santos (1915-2006), natural de Cantanhede – Ourives ambulante desde a década de 30, percorreu o Alentejo com incidência para os concelhos de Campo Maior, Arronches, Portalegre, Borba, Estremoz, Sousel e Elvas, com QG (quartel-general) em St^a Eulália. Durante a época áurea do volfrâmio, faz incursões regulares às zonas de extracção deste minério, nomeadamente ao Minho e à Beira-Alta. Abandonou a arte na década de 70. António Joaquim Rodrigues dos Santos (1919-2006), natural de Cantanhede, ourives ambulante nas décadas de 30 a 90, percorreu inicialmente feiras e depois dedicou-se aos concelhos de Cinfães, Marco de Canavezes, Castelo de Paiva, Penafiel e Gondomar, onde tinha QG, sendo, igualmente, presença assídua das Minas do Pejão.

¹⁸ Manuel Patrão Tarelho (1913-1981), natural de Febres, Cantanhede – Ourives ambulante desde a década de 30. Percorria várias feiras de ano. Na década de 50 tornou-se importador de ouro em barra, a partir da Suíça.

¹⁹ José Fernandes Patrão Novo (1884 -1968), natural de Febres, Cantanhede – Ourives ambulante com início de actividade anterior ao ano de 1906. Em 1918 já era considerado *um conceituado comerciante de ourivesaria*. Percorreu as principais feiras do País, e em 1926 possuía uma filial na R. do Heroísmo no Porto, com vendas de ouro por grosso. Fez fortuna como fornecedor de ouro, no período da 2^a Grande Guerra, viajando pelos campos mineiros do País. Este ourives fundou em 1955 a maior e mais importante firma fornecedora de artefactos de ourivesaria da Gândara a “*Patrão Novo & Filhos*”.

o que ficou para sempre como identificador destes ourives ambulantes, junto com a célebre mala de metal. Por vezes deslocavam-se em grupo, tendo cada um o seu percurso diário dentro da *volta* e, ao final do dia, encontravam-se nas mesmas pensões para pernoitarem. Na Gândara é usada a expressão quartel-general– QG –, para designar o local onde o ourives, por norma, pernoitava em condições de absoluta segurança, que poderia ser uma pensão ou, ainda, casas particulares de famílias idóneas.

Transaccionavam os seus produtos de porta-a-porta, no fim das missas, nos mercados, romarias e em feiras como acima indicado. Manuela Alcântara Santos, a propósito dos já referidos ourives feirantes de Guimarães, no século XIX²⁰, considera que era o calendário das festividades que ditava a ordem do percurso, factor que ainda é tido em consideração no século XX, pois são muitas as festas religiosas e romarias que aparecem indicadas na listagem das feiras a que estes homens concorriam. Segundo o levantamento feito por António Pereira dos Santos elaborámos um mapa com a indicação das localidades que estes vendedores ambulantes visitavam e o número de feiras que aí faziam (fig.3). De acordo com essa informação torna-se evidente que o interior do País constituía o seu maior campo de acção, sendo notória a sua nula participação nas feiras do litoral entre Viana do Castelo e Porto e em volta das principais cidades de Entre-Douro-Minho, que continuaram a ser feudo dos ourives portuenses e vimeiraneses. A este facto junta-se a concorrência entre os ambulantes e os ourives de porta aberta, muitas vezes considerada desleal por estes últimos, como exposto, e que terá sido um dos principais motivos que impeliu a sua acção para o interior do País.

Os ourives ambulantes podiam estar meses fora de casa e nas suas malas de folha-de-flandres²¹, cosidas em *pastas*²², levavam as tipologias que sabiam agradariam à sua clientela. Dessa forma, quem fizesse, por exemplo, a volta das Beiras ou do Minho teria de levar *obra pesada*, isto é, peças com maior quantidade de ouro na sua confecção e, também, maiores em dimensão. Por sua vez, na volta do Alentejo teria de se oferecer obra

²⁰ Vd. SANTOS, Manuela Alcântara – Os livros de notas do ourives feirante vimeiraneses José Moreira Pinto de Carvalho. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos (coord.) – *Actas do II Colóquio Português de Ourivesaria*. Porto: CITAR, 2009, p. 221.

²¹ As malas tinham, geralmente, um pequeno compartimento para guardar a balança, a caneta, o bloco de apontamentos e contas, o pequeno alicate de bico e o canivete, bem como um saco para guardar o cascalho ou, ainda, relógios ou peças de ouro para consertar, que seriam entregues na *volta* seguinte.

²² Cartões forrados a tecido aveludado, geralmente preto e, nalguns casos, verde. Um ourives podia levar até trinta e cinco cartões dentro de uma mala.

mais leve, sobretudo brincos, enquanto em Trás-os-Montes se vendiam principalmente argolas. Alguns destes ourives eram conotados com um tipo de ornato, como Albino dos Santos Catarino (1877 – 1953), natural de Febres, Cantanhede, conhecido como *o ourives dos cordões*. Peças previamente encomendadas poderiam, ainda, integrar a mercadoria transaccionada por estes homens, em qualquer das *voltas*.

O aprovisionamento do ouro fazia-se junto de firmas revendedoras situadas no Norte em Cantanhede, empregando algumas delas funcionários que se deslocavam ao encontro dos ourives ambulantes para reposição de mercadoria, evitando que estes tivessem que interromper as suas *voltas*.

Cada ourives possuía um *livro de borrão* no qual as vendas e o pagamento eram anotados. Este poderia ser feito de modo integral ou em prestações e, ainda, parte em *cascalho*²³, utilizado como pagamento parcelar da peça a adquirir.

Donos de um profundo conhecimento dos gostos e capacidades económicas de cada região, estes homens foram os responsáveis pela grande difusão do ouro popular e da sua permanência nos gostos da população, principalmente, das zonas do interior. Apelidados de *malas verdes*, devido à cor da mala de folha-de-flandres que transportavam, alguns ourives estabelecidos e feirantes com lugar cativo também lhes chamavam *lateiros*²⁴, por causa da dita mala ser feita em lata, apodo que não parece estar, de todo, isento de uma certa rivalidade comercial. Dentro do mesmo espírito, mais tarde, os comerciantes do Norte, que vinham à feira de Cantanhede em busca das libras, foram conhecidos pelos *sacolas*, designação que advém do facto de transportarem em sacos as ditas moedas e o primeiro ouro das trocas.

Na freguesia de Febres, de onde muitos ourives ambulantes eram originários, foi erigida, em 1990, uma estátua em bronze, da autoria de Celestino Alves André, que pretende evocar esta classe profissional. O monumento está integrado no largo principal da vila, sobre uma base escalonada assente num espelho de água e representa o ourives ambulante, segurando uma balança na mão esquerda e uma pequena corrente na mão direita, encostado a uma bicicleta com um pequeno baú no suporte. Esta figura, assim representada, relembra as dificuldades da viagem e presta tributo a essa classe profissional que percorreu montes, vilas e aldeias do País, vendendo ouro e sonhos.

²³ Peças de ouro gastas, partidas, fora de moda ou que já não agradavam aos seus proprietários e que eram compradas pelo seu peso em ouro e, posteriormente, enviadas para fundição.

²⁴ Informação de Maria da Conceição Nunes Pessoa, proprietária da Ourivesaria Brilhante, no Porto, que conhece o termo através do avô, António Pessoa da Cruz, ourives ambulante natural de Febres e que percorria na volta a região da Beira Alta/Trás-os-Montes, nomeadamente os concelhos do distrito de Viseu, a partir da última década do séc. XIX.



Fig. 1 – Ourives ambulantes de Cantanhede: fotografia retirada de MATEUS, Horácio – Geal Boletim, n.º 15 (Abril de 2009), p. 4.



Fig. 2 – Grupo de ourives de Cannhede junto às suas bicicletas. Imagem retirada de MATEUS, Horácio – Geal Boletim, n.º 15 (Abril de 2009), p. 4.

toda a extensão nacional e indo de encontro ao cliente ou vendendo em feiras, como exposto. Porém, um outro tipo de ourives ambulante se impôs: aquele que apenas vendia nas feiras – o ourives feirante – e que, geralmente, tinha uma loja de porta aberta na sua retaguarda e um grupo de funcionários que se dedicava a este tipo comércio itinerante.

Para a apreciação do trabalho destes ourives feirantes servimo-nos do testemunho de três casas de ourivesaria que se dedicaram ao comércio do ouro em feiras durante o século XX e alvares da centúria seguinte, e que se diferenciam entre si, principalmente, pelo tipo de aprovisionamento da mercadoria que comercializam. A Ourivesaria Tavares²⁵, da Póvoa de Varzim, ilustra o tipo de comerciante que possuía uma loja de ourivesaria e uma oficina na qual se faziam peças que seriam vendidas tanto no seu estabelecimento como nas feiras. Os objectos executados em oficinas agregadas a uma ourivesaria, como é o caso desta, poderiam destinar-se, também, ao aprovisionamento de outras ourivesarias, que, por vezes, se dedicavam ao comércio nas mesmas feiras, sendo, dessa forma, competidores de si próprios. Além da produção própria, esta casa adquiria objectos de ouro por grosso a armazenistas, como David Ferreira da Silva, Henrique Cândido Cruz, Franklin Espírito Santo, entre outros, sediados na cidade do Porto. A sua oficina executava, ainda, ornatos em ouro para estes grossistas, sendo a matéria-prima comprada no Banco Pinto de Magalhães, no Porto, ou adiantada pelos grossistas, ilustrando esta dinâmica de negócios a complexidade da teia de compras e vendas dos artigos de ourivesaria.

Por sua vez, a Ourivesaria Neto²⁶, de Lousada, no século XX, comercializava tanto na loja como nas feiras apenas ornatos comprados aos

²⁵ Casa fundada por Virgílio Aristides Tavares, em 1922, com o seu cunhado, na Rua da Junqueira n.º 54, na Póvoa de Varzim, onde ainda se encontra. Após a morte de Aristides Tavares a ourivesaria e oficina passou para dois dos seus quatro filhos: Miguel Tavares e Simão Tavares. Actualmente, à frente do negócio encontra-se Carlos Tavares, filho de Miguel Tavares, perfazendo, assim a terceira geração no negócio da ourivesaria e oficina.

²⁶ Em 1864 Serafim da Silva Neto abriu uma loja de ourivesaria, em Lousada. Desconhecemos se possuía familiares ligados ao ramo ou se viu no sector uma fonte de bom negócio. A ourivesaria transitou para seu filho, Joaquim da Silva Neto e, depois, para o filho deste, António Manuel da Silva Neto (1923-1984), que ampliou o negócio e em 1964 mudou de instalações, passando a loja a ocupar um amplo e moderno espaço no centro da localidade, onde ainda hoje se encontra. Presentemente, a ourivesaria pertence à sua viúva, Rosa Ferreira de Magalhães Neto e às suas duas filhas, quarta geração na ourivesaria, e comemorando a ourivesaria, no ano de 2014, o seu 150.º aniversário da sua fundação. Não pudemos apurar o ano a partir do qual a esta casa começou a vender ouro nas feiras, mas terá sido em época anterior a 1947, data em que Ramiro Gomes, actual gerente da loja, entrou para a firma e *já se fazia feiras há muitos anos* (informação de Ramiro Gomes em 24.01.2012).

armazenistas do Porto e Gondomar, tais como António Coelho Ribeiro, um dos seus principais fornecedores, Franklin Espirito Santo e Serafim Gândara. Na actualidade o sistema de aprovisionamento é o mesmo, apenas adquirindo as suas peças a diferentes armazenistas e fornecedores. Sem possuir oficina própria de produção, albergava na sua loja uma pequena oficina de consertos para reparar as peças que vendiam no seu estabelecimento e nas feiras.

Finalmente, Rui Magalhães²⁷, nunca possuiu loja de porta aberta, embora descenda de um ourives estabelecido, nem oficina para consertos, adquirindo todos os ornatos comercializados a outros ourives ou a armazenistas e entregando os seus consertos a terceiros.

3.1. Feiras a que concorriam estes ourives

As feiras a que concorriam as três casas situavam-se principalmente no Douro Litoral e Trás-os-Montes, sendo semanais, mensais ou anuais²⁸. As deslocações destes ourives para os recintos das feiras inicialmente eram feitas por comboio ou por camioneta, sendo posteriormente usadas

²⁷ Rui Magalhães exerce a sua actividade no Vale do Sousa, distrito do Porto, integrando o grupo dos últimos ourives ainda presentes na venda ambulante. Começou por fazer feiras em 1965, com 13 anos de idade, acompanhando seu pai, Joaquim Fernando Borges Magalhães. Este havia ingressado como aprendiz numa ourivesaria aos 15 anos de idade, tendo-se posteriormente estabelecido por conta própria e exercido a actividade até falecer, em 1978. Dois dos seus filhos seguiram com o negócio, um com uma ourivesaria, outro com as feiras. Informações prestadas por Rui Magalhães em 5.8.2012.

²⁸ A Ourivesaria Tavares dedicou-se a feiras mensais e anuais até finais da década de 70, sendo as anuais realizadas em Vila Real, em Junho, e Montalegre e Chaves, ambas em Novembro. Na feira anual de Vila Real, na primeira metade do século XX, chegaram a estar presentes 25 ourives, todos agrupados no adro da igreja, e vendendo ouro consecutivamente durante os 8 dias que esta durava. Na actualidade já nenhum ourives se desloca a esta feira, mostrando claramente a alteração do tipo de vendas dos artigos áureos. Por sua vez, as feiras mensais a que acudiam situavam-se no distrito do Porto e no Minho, nas povoações de Barcelos, Lameira, Trofa, Famalicão, Vila das Aves, e Riba d'Ave. A Ourivesaria Neto, de Lousada, Douro Litoral, concorria às feiras semanais e mensais das redondezas segundo esta calendarização: feiras mensais: dias 1 e 18 em Paredes; dias 3 e 15 no Marco de Canavezes; dias 5 e 21 no Cô (Paços de Ferreira), dias 10 e 20 em Penafiel e dias 13 e 27 em Freamunde. Por sua vez, as feiras semanais a que acudiam realizavam-se à segunda-feira em Felgueiras, à terça-feira na Lixa, à quarta-feira em Fafe e, ao sábado, em Negrelos. Esta casa não montava tenda na feira de Lousada, localidade onde possuíam a sua loja. Porém, não era raro que um comerciante fizesse a feira da sua terra, uma vez que os clientes da loja e da feira nem sempre eram os mesmos. As grandes feiras anuais não constavam do seu calendário, à excepção da feira de S. Martinho de Penafiel, em Novembro. Por sua vez, Rui Magalhães comparecia nas feiras de Paredes, dias 1 e 18, inicialmente, agora também dias 12 e 24; Penafiel, dias 10 e 20; Abragão, dias 8 e 26 e Rio de Moinhos, dias 4 e 16 de cada mês, e Marco de Canavezes.

viaturas próprias,²⁹ chegando algumas ourivesarias a ter mais do que um veículo, como a Ourivesaria Neto que possuía três carros para esse efeito.

Ainda que cada casa tivesse as suas próprias rotinas, estas não variavam muito de ourives para ourives e certos procedimentos repetiam-se diariamente. O seu dia-a-dia destes começava de madrugada. Assim, na ourivesaria, estes homens abriam a caixa forte, colocavam os *cartazes*³⁰ dentro das malas especiais para o efeito (fig.5) e instalavam-nas na carrinha, juntamente com a lona e os balcões de madeira necessários para montar as barracas.

Chegados à feira, logo armavam a tenda, sempre no mesmo local. Estas eram constituídas por toldos de lona na retaguarda e por cima, integrando um balcão de madeira na sua estrutura (fig. 6), no qual um letreiro ou uma faixa em tecido anunciavam o nome da ourivesaria. Em certas localidades existiam barracas em madeira (fig.7), em substituição das de lona, construídas pela edilidade local³¹ e alugadas aos ourives, ou mesmo de propriedade destes, pagando os mesmos pelo seu aluguer uma taxa chamada *lanço*. Nas feiras anuais de Trás-os-Montes ocorria este sistema e, como duravam vários dias, os ourives pernoitavam no seu interior, no intuito de proteger os objectos expostos, dormindo em camas improvisadas com colchões e roupas de cama trazidas de casa³². Pouco depois de montada a tenda, passava o “homem da Câmara” para recolher o terrado – pagamento da taxa baseada nos metros quadrados de ocupação do terreno no recinto da feira. Este imposto e esta forma de colecta mantiveram-se até aos anos 80, data a partir da qual se oficializou um contrato anual com as câmaras municipais de cada localidade³³. Quando à noite regressavam à ourivesaria, tudo era descarregado dos carros, mesmo se estivesse programada a partida para outra feira na manhã seguinte.

²⁹ A Ourivesaria Tavares adquiriu o primeiro carro em 1950.

³⁰ O mesmo que pastas, cartões onde o ouro era cosido para exposição.

³¹ Por vezes estas s instalações pertenciam aos próprios ourives, permanecendo no recinto de feira para feira. Este facto registava-se no caso de feiras semanais.

³² Segundo informação de Miguel Tavares, os elementos amovíveis da barraca eram cravados com pregos, pelo lado de fora, trabalho feito por alguém que não dormiria lá dentro. Depois de realizada esta operação o martelo era passado por baixo do balcão para que, na manhã seguinte, os ourives que aí pernoitavam pudessem abrir as portadas pela parte de dentro da barraca.

³³ Este contrato com as câmaras municipais não obrigava à declaração do ramo de actividade, apenas considerando e registando os metros quadrados de terreno que iriam ser ocupados de forma a calcular o imposto a pagar. Tal facto revela-se extramente prejudicial, pois não permite detectar a presença e permanência do tipo de comerciantes, impedindo-nos de acompanhar a presença de ourives nas feiras após esta medida.

Retiravam-se os *cartões* do ouro das malas de transporte e escovavam-se para limpar o pó acumulado durante a feira e dar, novamente, o brilho ao ouro, pois este era um dos atractivos dos ornatos; repunham-se, então, as peças vendidas e recosiam-se aquelas que haviam sido retiradas do cartão, mas que acabaram por não serem vendidas, por desistência do comprador ou por opção por outro ornamento.

No final da segunda metade do século XX, alguns ourives optaram por exibir o ouro em autocaravanas, por comodidade, uma vez que, dessa forma, evitariam armar e desarmar a tenda. Porém, a maior parte dos clientes não aderiu a essa proposta, considerando as tradicionais barracas de lona como a verdadeira face do ourives feirante.



Fig. 5 – Mala de folha para o transporte dos cartões com ouro. Este utensílio apresentava uma abertura superior e frontal para permitir a colocação dos cartões nos quais o ouro era cosido. Imagem cedida por Carlos Tavares.



Fig. 6 – Aspecto parcial de uma barraca de ourives numa feira do Douro Litoral, final do século XX.



Fig. 7 – Virgílio Aristides Tavares e Simão Andrade Tavares, numa feira do Norte, dentro de uma barraca de madeira. Anos 40. Imagem cedida por Carlos Tavares.

3.2. Tipo de objectos áureos comercializados

A forma como todos exibiam os seus produtos seguia a maneira tradicional de exposição dos ornatos nas feiras, com os *cartazes* contendo o ouro pendurados na barraca de lona e um balcão para as vendas sobre o qual se coloca uma tabuleta com a designação da firma (fig.5).

Já a quantidade e variedade de ornamentos oferecidos dependia de cada ourives e da feira a que concorriam. A Ourivesaria Neto, por exemplo, para cada uma das deslocações, nos tempos de melhores vendas, transportava entre 20 e 30 kg de ouro em peças cosidas nos *cartazes* de veludo azul-escuro com linha vermelha, e estes, por sua vez, embalados em ditas malas de latão próprias para o efeito. Na tipologia de cordões era normal expor em cada feira 10 a 12 cartões com 10 fios cada um, o que dava entre 100 a 120 cordões de diversas espessuras e pesos. Para as voltas e colares de 5 a 40 gr habitualmente transportavam-se 80 exemplares distribuídos por 8 cartões. No caso das voltas mais finas, executadas em malha barbela, o número de cartões aumentava para 10 com os tradicionais 10 fios por cartão, perfazendo uma centena de fios desta tipologia. As várias dezenas de fios cobriam totalmente a retaguarda da tenda, criando uma cortina dourada que funcionava como um dos grandes atractivos da barraca dos ourives;

o ouro em todo o seu esplendor convidava à compra e à ornamentação, criando imagens de riqueza e de beleza no imaginário de quem o admirava. Além dos fios, faziam parte da oferta vários *cartões* com diversos modelos de medalhas, pois um fio era quase sempre vendido com um ornato para o “compor” e, ainda, muitos modelos de pendentos de orelha, que sempre constituíram itens inultrapassáveis em vendas. Por sua vez, completando o painel de possibilidades de compra, ofereciam-se variados anéis, sendo estes os artigos mais transaccionados na segunda metade do século XX, ultrapassando os inevitáveis brincos. As vendas daqueles ornatos constituíram um indicador da alteração dos profissões desempenhadas por mulheres, pois uma grande parte da população feminina passou a exercer funções que lhe permitiam exibir estes ornamentos sem que estorvassem no trabalho ou se danificassem com ele.

A oferta da Ourivesaria Tavares (fig.8) consistia em ornamentos em ouro, principalmente argolas de bambolina e *pelicanas*³⁴, relógios e objectos decorativos em madeira e baquelite com decorações em prata. As peças transportavam-se em malas, inicialmente feitas em madeira e, mais tarde, em folha. Tinham a medida das *pastas*, cartões forrados a veludo azul-escuro ou preto, nos quais as peças de ouro eram cosidas com linha vermelha, com excepção dos cordões que se transportavam engatados num pano preto, presos apenas por uma extremidade. Os artigos de ourivesaria comercializados nas feiras, em termos de fios, consistiam principalmente em cordões, voltas e pulseiras de barbela de ouro corado – ouro amarelo – e voltas de fuso. O peso e aparato dos cordões transaccionados divergiam de acordo com o tipo de cliente. Em meados do século XX, os cordões entre os 30/40 g, com custo rondando os 1200\$00, consistiam nos fios mais vendidos, dentro desta tipologia. Contudo, vendiam-se cordões a partir dos 18/20 g de peso, cuja clientela base constava de mulheres que os poderiam adquirir com a venda de produtos hortícolas ou animais domésticos. Ocasionalmente os lavradores adquiriam cordões mais pesados, à volta de 150 g, e os mesmos fios até com o peso de 500 g poderiam ser vendidos a ciganos ou ao cliente tradicional, neste caso como aforro, e mediante encomenda prévia.

Entre os ornamentos transaccionados encontravam-se medalhas de santos, pequenas cruces de canevão e *Cristos* – crucifixos com a imagem de Cristo –, para satisfazer a procura de artigos religiosos. Quanto a pendentos de orelha, a oferta incluía argolas batidas, brincos de meia libra e de libra, os *pintos*, constituídos por moedas de D. João V, e os *quintos*,

³⁴ *Pelicanas*, o mesmo que argolas batidas ou de requife, produção típica da freguesia de Travassos.

feitos com libras peruanas, brincos *parolos*³⁵, alfinetes do mesmo tipo e pulseiras dos *volframistas* ou *ocos*³⁶. O tipo de argolas mencionado atingia vendas excepcionais na feira de Chaves, pois constituíam um ornato muito apreciado pelas mulheres da região. A primeira tipologia de brincos referida fixou-se como um artigo muito vendável em todas as feiras, apresentando os primeiros cerca de 12 g e os segundos 20 g, peso já considerável para um pendente de orelha. Contudo, os modelos de brincos de libras rematados por uma cercadura de fio torcido, ligeiramente serrilhada, conseguiram

³⁵ Brincos *parolos*: Brincos de variadíssimas formas, em chapa, vazados e decorados com pedras azuis ou vermelhas, curtos ou compridos. Geralmente, quando compridos, são compostos por dois corpos, sendo o maior normalmente redondo, rematado por pequeno pontilhado, com o interior vazado e decorado com pedras. Podiam fazer conjunto com alfinetes e colares, as chamadas gargantilhas. Os mais pequenos apresentam, muitas vezes, pequenos pingentes, comumente chamados *penduricalhos*, nas zonas rurais do Minho. A sua designação resulta da popularidade junto das mulheres do campo. No entanto, este tipo de brincos foi usado por mulheres de um vasto leque social. Com início nos anos 30/40, a sua produção declinou a partir dos anos 90, continuando, no entanto, a ser produzidos. Na actualidade são exportados para Angola e vendidos com sucesso nas zonas limítrofes de Lisboa com uma grande população africana. Junto desta comunidade, os pingentes que caem dos brincos são designados *filhinhos*, e estes ornatos conhecidos por *brincos com filhinhos*. Por brincos *parolos* são também conhecidos, nalguns sectores, uns ornatos de orelha pequenos, mais sóbrios do que os acima mencionados, com formas geométricas ressaltadas pelo uso de pequenas flores, com influência *Art Déco*. Vd. MOTA, Rosa Maria dos Santos – *Glossário do uso do ouro no Norte de Portugal*. Porto: UCP, CIONP, CITAR, 2001, p.55. O modelo mais popular desta tipologia, um brinco de dois corpos com a parte inferior redonda e sem pingentes, designa-se por “silvanas”, em muitas regiões do Douro Litoral. As silvanas constituíram um dos modelos de brincos mais vendidos desde sempre, razão pela qual alguns ourives aplicam essa designação a todos os modelos desta tipologia. Alguns dos modelos com pingentes são conhecidos, em Vila Pouca de Aguiar, por *brinco tipo ornato* e a denominação *brinco com penduricalhos*, para todas as versões que apresentem pendentes a orlar o corpo inferior da peça, é usada em muitas regiões do interior do País.

³⁶ Tipo de pulseira composta por uma repetição de módulos formados por elementos geométricos, nomeadamente quadrados, rectângulos, círculos e semicírculos. Na alta joalheria, estas pulseiras foram executadas em platina, ouro branco e ródio com diamantes, e na ourivesaria fizeram-se em ouro de várias cores, com aplicação de materiais como a baquelite. Em Portugal, foram produzidas em ouro amarelo, sem qualquer aplicação de outro material, e ficaram conhecidas por *ocos* entre os ourives produtores e os distribuidores. A designação *pulseiras do volfrâmio* ou dos *volframistas*, existente em todo o país mas mais comum na área do Porto, deriva do facto de terem aparecido no nosso mercado por altura da exploração deste minério e por, alegadamente, serem as preferidas pelos homens que o exploravam, que, dispondo de condições financeiras favoráveis, queriam comprar as peças mais modernas para as suas mulheres. Vd. MOTA, Rosa Maria dos Santos – *Glossário do uso do ouro...*, ob. cit., p. 97. Este tipo de pulseira foi produzido entre os anos 40 e 80 do século XX, em diversas combinações de módulos e em vários níveis de qualidade, mas sempre respeitando a sua estrutura geométrica inicial. A sua compra efectuou-se por mulheres de todos os estratos sociais, e seriam, à época, as peças mais modernas e mais extravagantes das mulheres do povo e da classe média, que as usariam em dias especiais e de festa.

menos aceitação, pois os dentes da orla pegavam no lenço da cabeça, ainda utilizado por muitas mulheres do campo, prendendo o pescoço e limitando os movimentos, além de deteriorar a peça de vestuário. Os brincos *parolos* revelaram-se como uma das tipologias mais vendidas desde sempre, abrangendo uma clientela muito diversificada. As pulseiras referidas seriam compradas por “pessoas de posses”, que integravam escalões mais altos na pirâmide social, que também acudiam a estes mercados, e que as adquiriam por luxo e não como reserva de valor. Este ornamento deixou de se vender sensivelmente no início dos anos 90, depois de décadas de grande procura.

Os lavradores ricos adquiriam para uso próprio botões de camisa, correntes de ouro e relógios de bolso. Contudo, a venda destas peças cessou a partir dos anos 50 do século XX. A Ourivesaria Tavares comercializou, ainda, alfinetes e anéis executados em marcassita³⁷, conhecidos por *marcassites*, ornamentos que conheceram um grande sucesso de vendas nos anos 70. No início dos anos 50, a sua oferta começou a incluir pulseiras com vários berloques pendurados, sendo alguns destes decorados em esmalte, e conhecidas por *balangandam*, designação aportada pelos emigrantes e turistas brasileiros³⁸, mas que, na verdade, não têm semelhança formal nem simbólica com esses adornos brasileiros, reportando-se às pulseiras de *charms*³⁹ usadas em toda a Europa:

A oferta de Rui Magalhães constava de muitos fios de corda⁴⁰ e cordões, estes com o peso entre 25 e 60 g. Nas décadas 50 e 60 do século XX existiu alguma procura de cordões ocos, que cessou, e até à década de 80 os lavradores compravam impreterivelmente um cordão para cada filha, sendo a proporção entre as vendas de trancelins e cordões de 1 para 20, o que mostra o eterno peso que o cordão tem como peça matricial na

³⁷ Marcassita é um sulfeto de ferro com dureza 6-6,5 e com peso específico de 4,8-4,9. A sua cristalização é rômica com brilho metálico e opaco. Com a marcassita estará incluída a pirita. Ambos os minerais são idênticos nas suas fórmulas, sendo lapidados não como pedras preciosas de adorno, mas principalmente para pequenas pedras de cercaduras e, como tal, destinados a produzirem efeitos especiais de destaque nas cravações de outras pedras, graças ao brilho metálico que apresentam. De modo geral a marcassita tem a cor amarelada-latão, pálida, por vezes bastante escurecida, ou negra, as mais empregues na joalheria. A sua lapidação em grande escala, para cercaduras, concentra-se na região de Turnau na Boémia e no Jura francês.

³⁸ Informação de Simão Andrade Tavares, 2012.

³⁹ Pendentes de variadas formas com significado simbólico ou não.

⁴⁰ O fio de corda a que nos referimos neste contexto é um fio de ouro de aproximadamente 60cm de comprimento e com o aspecto de uma corda, ou seja em torção. No entanto, o seu diâmetro é mínimo e não se trata do mesmo fio ou colar de corda de dimensões excepcionais usado no Minho e Douro no fim do século XIX e início do século XX.

ornamentação da mulher do campo. Hoje, o único costume semelhante corporaliza-se nas compras de voltas de ouro pelas avós para oferecer aos netos e netas pela Comunhão.

Relativamente a brincos, as maiores vendas recaíam sobre um tipo que designa “de argola e meia”. Trata-se de um pendente pequeno, sobre o lóbulo, com influência *Art Déco*, muito usado por mulheres acima dos 50 anos, no dia-a-dia. Também os *parolos* de dois corpos, sem pingentes – as silvanas –, estavam entre os preferidos da sua clientela. Seguiam-se os brincos de pingentes, brincos folha de oliveira – que recebiam nesta região a designação de brincos de cabeça gravados –, cabeças gravadas com turquesas e meias luas – os tradicionais brincos de chapola –, argolas carniceiras⁴¹ e *lutos*, pequenos brincos pretos usados por viúvas. Os ornamentos do núcleo original do ouro popular não integravam as peças mais vendidas por este ourives, aqui representados apenas pelos cordões e algumas cruces de Malta, *peças e medalhas*⁴², que os clientes apelidavam de “medalha com bigodes” devido ao acabamento superior que as guarnições do modelo que vendia apresentava: duas aletas contrapostas no cimo da medalha.

⁴¹ Ornatos de orelha ocós, atingindo considerável dimensão, constituídos por um canevão de secção quadrada, em ouro polido, e fecho de argola de suspensão em forma de ferradura. Podem, no entanto, ser produzidos por estampagem. Devem a designação *carniceiras* à preferência que as mulheres dos talhantes, da zona de Barcelos, nutriam por elas, sendo também designadas como argolas de Barcelos. São igualmente conhecidas como argolas à cigana e na região de Braga apodadas por argolas de *marchanta*. Constituíam um modelo comum junto das mulheres do Douro Litoral, inclusive nas poveiras, como se pode apreciar nas fotografias do estudo antropológico de Fonseca Cardoso sobre os pescadores da Póvoa de Varzim. Não foram usadas pela mulher do Alto Minho litoral, ideia validada pelo Conde d’Aurora ao afirmar que *as limianas nunca adoptaram os grossos argolões lisos, chamados à carniceira, tão do agrado (...) das do Vale do Cávado* Vd. MOTA, Rosa Maria dos Santos – *Glossário do uso do ouro ...*, ob. cit., p. 43. No entanto, hoje encontram-se nas orelhas de algumas mulheres da zona de Ponte de Lima. Segundo Manuel Amândio Vieira, ourives de Travassos, as verdadeiras argolas carniceiras devem ter um diâmetro superior a 0,4 cm, no caso de tamanhos inferiores, mesmo tendo a mesma configuração, não são consideradas carniceiras. Na sua oficina, durante os anos de 1980 a 2000 utilizou-se uma média de 6 kg de ouro por mês apenas para produzir este ornamento.

⁴² *Peça*: ornamento de dependurar constituído por uma guarnição em filigrana, ou fundida, e o centro preenchido por uma moeda de ouro portuguesa, de 8.000 ou 10.000 reis, tendo sido estas moedas, com o tempo, substituídas por moedas de libras inglesas. As libras preferidas no Minho para este tipo de pendente são aquelas com a efígie da rainha Vitória, comumente chamadas *libras cara de mulher* ou *libras da rainha com véu*, relacionando-as com o retrato da soberana. São ainda designadas por *libras cavalinho*, aludindo neste caso ao cavalo de São Jorge que ornamenta o reverso da moeda. Este ornamento, quando composto por uma moeda de imitação de libra e igual guarnição em ouro, assume a designação de *medalha*. Vd. MOTA, Rosa Maria dos Santos – *Glossário do Uso...*, ob. cit., p. 92.

Como pendente preferencial contavam-se as medalhas “caras de Cristo”⁴³. Os *esmaltes*⁴⁴ com guarnição de ouro e prata atingiram vendas enormes durante décadas, para todos os ourives⁴⁵. Os alfinetes laço, conhecidos como *brochetes*, no vale do Sousa, e as *memórias*, a que a maioria dos clientes chamava “medalhas de abrir”, principalmente em formato oval, constituíam também artigos muito procurados.

Os artigos mais vendidos para uso masculino constavam de voltas de barbela, e de fios 3+1⁴⁶, cruzeiros e “cabeças de Cristo”⁴⁷ fundidas. A partir das últimas décadas do século XX começaram também a vender-se artigos que integram aquilo que se designa por *ourivesaria da saudade*, constituída por anéis, alfinetes de gravata e medalhas adornadas com símbolos nacionais, com uma clara ligação à emigração e ao sentimento patriótico que lhe está sempre associado. Nos ornamentos para crianças as preferências voltavam-se para as voltas e pulseiras, alegradas com uma medalha sacra ou compostas com uma figa em ouro, que veio substituir a figa de ónix, *sanselimões* e chaves de sacrários. Porém, os conjuntos de figa, meia-lua, cornicho e *sanselimão*, em ouro e de diminuta dimensão, ainda se vendem, e se oferecem nos baptizados, atestando que a dimensão amulética do ouro, apesar de não constituir a principal expressão da ourivesaria popular, continuou presente durante todo o século XX e chegou até hoje.

⁴³ Trata-se de uma medalha redonda com a face posterior lisa e a face da frente exibindo, em alto-relevo, a face de Cristo com a coroa de espinhos, peça muito popular na segunda metade do século XX.

⁴⁴ Retratos de familiares, geralmente do marido, mas também de filhos, pais e netos, feitos sobre esmalte nas cores sépia, verde, preto, azul, sanguíneo e fotográfico, e inseridos em guarnições de ouro. A execução destas peças dependia da colaboração de um fotógrafo, para a fotografia, de um esmaltador, que a passava para o esmalte, e de um ourives, que executaria a guarnição que as remata. As guarnições mais tradicionais envolviam enrolamentos fitomórficos, decorados, por vezes, com pequenas pérolas e com ouro branco e amarelo, ou ouro e prata. Os *esmaltes* eram, sobretudo, usados por mulheres, como sinal de compromisso com o seu noivo, em evocação do seu marido ou exibindo a fotografia de filhos ou netos. Os homens também os utilizaram, mas em forma de anel e em menor escala.

⁴⁵ Muitos dos compradores desta peça acreditavam que o metal que pontuava as guarnições era ouro branco, e não prata, daí considerarem o seu preço tão interessante. No entanto, nem todos os ourives os venderam dessa forma, pois muitos deles reparavam o erro do cliente.

⁴⁶ Fios constituídos por três unidades decorativas iguais e uma diferente.

⁴⁷ Pendente em forma de cabeça de uma cabeça coroada de espinhos.



Fig. 8 – Imagem da barraca da Ourivesaria Tavares numa feira do Norte, nos anos 50 do século XX, na qual se pode apreciar a variedade dos artigos propostos para venda. Imagem retirada de <http://www.ourivesariatavares.pt/historial.html>

3.3 Preços, condições de pagamento, épocas de aquisição e tipo de clientela

O peso da matéria-prima empregue nos adornos encontrava-se indicado em pequenas etiquetas, presas às peças por um fio e preenchidas manualmente. As mesmas etiquetas indicavam também o preço de feição, escondido sob um código comum a todos os ourives⁴⁸. O preço final, incluindo o peso da matéria-prima, acrescido do valor da mão-de-obra, calculava-se no acto da venda, em frente do cliente. Perante a entrada da obrigatoriedade legal de exibição do preço na etiqueta da peça, e a introdução no mercado das máquinas registadoras, este sistema tornou-se obsoleto e caiu em desuso. Para os ornatos que os clientes queriam vender usava-se a balança, para aferir o peso da matéria-prima, e quase todos os ourives possuíam uma caixa com pedras de vidro coloridas, nos tamanhos mais usuais, para servirem de contrapeso às pedras que os adornavam e que não eram possíveis de retirar no acto da venda/compra. Além disso, um livro de assentos e uma pequena caixa para o dinheiro faziam parte dos utensílios próprios desta profissão (fig.9).

As condições de pagamento praticadas na feira seriam idênticas às da loja: pronto pagamento, a prestações e com *cascalho*. Os descontos constituíam uma prática assente, uma vez que pedidos pela totalidade dos clientes. De acordo com Rui Magalhães, os clientes da zona do Vale do Sousa gostavam

⁴⁸ Cada ourives escolhia uma palavra de nove letras, mantida em segredo e conhecida apenas pelos donos da casa, e a cada letra dessa palavra correspondia um algarismo, a começar no 1, sendo o zero marcado por um ponto. Segundo informação de António Pitães, ourives da cidade de Braga, a expressão *labor vincit*, derivada da frase latina *labor omnia vincit*, o trabalho vence tudo, era também usada com o mesmo fim, correspondendo um algarismo a cada letra.

de *marralhar*, discutir o preço, hábito tradicionalmente maior nas feiras do interior do que naquelas das localidades junto às cidades, ou mesmo nestas. Para Pierre Sanchis, o objecto assim adquirido *enriquece-se de um investimento lúdico e agonístico que o tornará mais precioso*⁴⁹. Ainda de acordo com Rui Magalhães, o cliente da feira apreciava, igualmente, que o dono da barraca de ourives fizesse comentários como *se não tiver dinheiro agora, paga depois* ao que o cliente responderia era *o que faltava! Comprar ouro fiado! Não senhor!* Este tipo de oferta só se fazia a clientes usuais e que não costumavam comprar fiado, funcionando como um incentivo à aquisição, pela deferência mostrada, e não como uma verdadeira oferta de crédito, facto conhecido por ambos os lados. Para este ourives feirante, nas feiras os clientes “*são mais fiéis*” do que nas lojas, não trocando nunca o seu fornecedor. Além disso, quando se aproximam da tenda, vêm para comprar e não apenas para ver o que há. A decisão da compra e do ornato a adquirir já foi ponderada e efectivada no seu íntimo, restando apenas a formalização da aquisição, que se reveste de características peculiares. Revelava-se muito comum que os clientes tivessem um vínculo com um vendedor e se este, por alguma razão, não estivesse presente na feira chegavam ao limite de deixar a compra para a feira seguinte. No entanto, esta situação podia ser ultrapassada se o cliente fosse atendido pelo dono da ourivesaria, facto muito apreciado por todos os compradores. Este devia, também, cumprimentar todos os fregueses, mesmo sendo clientes dum seu funcionário, pois esta deferência era muito bem vista e esperada.

A Ourivesaria Tavares, regra geral, mantinha o mesmo volume de vendas em todas as feiras, se bem que muitos compradores esperavam pelo pagamento das “quinzenas” para a realização das suas compras. Porém, o volume de vendas realizado nas feiras de Vila das Aves e Riba d’Ave acompanhou a fase mais próspera da produção de têxteis, constituindo estas feiras, durante muitos, aquelas com melhores resultados económicos para esta casa. Os operários das fábricas revelaram-se bons clientes e os seus quadros superiores também. Se um determinado produto, que estes procuravam, não estivesse disponível na feira, seria encomendado e entregue na feira seguinte. Este tipo de clientela comprava, igualmente, na ourivesaria, em Agosto, quando se deslocava à Póvoa de Varzim a banhos, destino muito comum para as populações do Minho, Douro Litoral e, até, de Trás-os-Montes. Para a Ourivesaria Neto, os vários dias da feira de São Martinho, em Penafiel, constituíam um dos momentos de maiores vendas,

⁴⁹ Vd. SANCHIS, Pierre – *Arraial: a festa de um povo...: as romarias portuguesas*. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1992, p. 150.

pois este acontecimento atraía uma grande afluência não só de lavradores, mas também de gente de todos os sectores económicos e sociais. Em todas as outras feiras o valor das vendas permanecia estável, atingindo picos mais altos perto das festividades religiosas, como o Natal, Páscoa, datas anteriores às Comunhões Solenes e, também, após as colheitas, pois os lavradores haviam, então, realizado dinheiro⁵⁰. Durante os anos 60, ainda na firma de seu pai, segundo Rui Magalhães, na barraca da feira trabalhavam 6 e 7 empregados, ocupados durante todo o dia, tal era a afluência de clientes. Contudo, a partir do final do século XX, esse número baixou para apenas dois funcionários e as horas de maior movimento situavam-se, apenas, entre as 9h e as 12h e as 15 h e as 17h. A maior clientela constituía-se por mulheres que, dado o período do dia em que compravam, seriam predominantemente donas de casa ou reformadas. As vendas diminuíram a partir dos anos 80, atingindo uma redução drástica a partir de 2009, como o revela o número de ourives presentes, por exemplo, na feira do Marco de Canaveses: no final do século XX acudiam aí 11 ourives e na actualidade ele é o único que ainda lá se desloca.

A aquisição de ouro junto das comunidades agrícolas acompanhou sempre o ciclo das colheitas e a criação de gado. O mês de Agosto, após a apanha das batatas, constituía uma importante época de compras, e a mesma situação se repetia após a venda do vinho e do gado, este principalmente na época da Páscoa, quando transaccionavam os animais para abate nessa quadra festiva— os tradicionais “bois da Pascoa”. O lavrador, após realizar o seu negócio, comprava ouro para aforro, dote ou para eventuais prendas. Contudo, segundo Ramiro Gomes,⁵¹ a proibição de vender gado e galináceos nas feiras⁵² acabou com 90% das vendas de ouro neste tipo de comércio. Da mesma forma, as mulheres do campo que se deslocavam à feira para vender galináceos ou ovos adquiriam pequenas peças de

⁵⁰ Por reunião camarária em 28 de Dezembro de 1945 foram decididas as tarifas de preços impostas pela Câmara Municipal de Lousada quanto aos bens transaccionados na feira dessa localidade e mencionados no livro de Estiva da Câmara cujo termo de abertura menciona que *Há-de servir este livro para nele serem escriturados os preços dos diversos géneros à venda neste concelho*. Relativamente aos metais nobres foram decididos os seguintes valores: ouro (1grama) 31\$00 em 1945 e 25\$ em 1946 e 1947; prata (1 grama) \$80 em 1945, 1946 e 1947; platina (1 grama) 90\$00 em 1945 e 100\$ em 1946 e 1947. A partir desta data, e até aos anos 70, o Livro de Estiva menciona os valores para todos os produtos vendidos na feira excepto para a Ourivesaria, apenas contemplada nos três anos mencionados.

⁵¹ Ramiro Gomes, gerente da Ourivesaria Neto, em Lousada, e ourives feirante durante mais de cinquenta anos.

⁵² Esta proibição deu-se entre os anos de 1988 e 1989, segundo informações colhidas junto da Câmara Municipal de Lousada (15.2.2014).

ouro para si ou suas filhas, que iam pagando todas as feiras com parte do dinheiro obtido com tais vendas. As mulheres do Minho concediam certas facilidades económicas a suas filhas como, por exemplo, a cedência de dois frangos de cada ninhada, uns quartos de centeio ou de trigo na colheita e a nata do leite para manteiga. Na posse destes produtos as raparigas vendiam-nos na feira de Viana, juntando dinheiro *p'ra umas arrecadas, p'r um cordão, p'ra uns brincos à rainha*, pois *mostrar o oiro* constituía a grande e suprema ambição da mulher limiana⁵³.

A clientela base das feiras na região do Douro Litoral também se constituía por mulheres cuja fonte de rendimento para a aquisição de ornamentos em ouro derivava da venda dos produtos dos campos ou dos seus quintais, assim como da criação de galinhas e coelhos. Em meados do século XX, a importância realizada com a venda de algumas ninhadas de coelhos – a 6 animais por ninhada, vendidos a 25\$00 cada um – perfazia o montante necessário para a aquisição de um cordão com peso entre os 30/40 g e cujo custo rondaria os 1200\$00⁵⁴. O fim desta liquidez adicional ao orçamento familiar reflectiu-se na compra de pequenos e grandes ornamentos em ouro que deixaram de se adquirir com a mesma facilidade de então.

A extracção de minério encontra-se frequentemente relacionada com a aquisição de objectos áureos no século XX. Apesar da primeira concessão para a exploração do volfrâmio em Arouca datar de 1903⁵⁵, esta actividade desenvolveu-se profundamente nos anos 40 devido à conjectura de guerra. O volfrâmio, à época, chegou a mil escudos o quilo⁵⁶, sendo explorado legal ou ilegalmente, neste caso através dos *pilhas*, que demandavam a serra e pilhavam ao acaso, sem contrato com as companhias concessionárias da exploração. Num dia de sorte estes homens poderiam ganhar 5 ou 10 contos⁵⁷, dinheiro que nunca haviam tido e que, quase sempre, levava a uma infinidade de desmandos⁵⁸, transformando-os, também, em compradores de objectos de ouro. Estas aquisições eram feitas, por vezes, da forma irracional e inesperada, como o caso sucedido com Virgílio Tavares numa feira de Arouca, no ano de 1941 ou 1942. Este ourives feirante vendeu uma

⁵³ Vd. ARAÚJO, José Rosa – Algumas notas sobre o traje popular do Baixo Lima. *Arquivo do Alto Minho: repositório de estudos e documentos regionais*. Viana do Castelo: Empresa do Arquivo do Alto Minho, 1952, vol. 4, p. 133.

⁵⁴ Informação de Miguel Tavares, da Póvoa de Varzim.

⁵⁵ Vd. VILAR, António – *O volfrâmio de Arouca no contexto da Segunda Guerra Mundial*. Arouca: Câmara Municipal de Arouca, 1998, p. 103.

⁵⁶ Correspondente a aproximadamente 5 euros.

⁵⁷ Montante correspondente a aproximadamente 25 e 50 euros.

⁵⁸ Vd. VILAR, António – *O volfrâmio de Arouca...*, ob. cit., p. 132.

corrente de ouro a um dos homens que exploravam o minério ilegalmente. Passadas algumas horas o mesmo indivíduo voltou à barraca do ourives para trocar a corrente por uma mais forte, pois já havia conseguido o dinheiro para tal com a venda do minério que entretanto encontrara, repetindo-se o procedimento mais duas vezes durante o dia. Durante os anos da exploração do minério a feira desta localidade absorveu todas as mercadorias que os ourives podiam transportar⁵⁹, tanto em ouro como em relógios de pulso e parede, transformando-se numa das vias de aquisição de produtos em metal nobre.

A exploração do carvão nas minas do Pejão, concelho de Castelo de Paiva, sofreu um aumento durante os anos da guerra e constituiu um óptimo local de venda de ouro para os ourives ambulantes e, por exemplo, Amadeu Francisco Neto (1914 – 1996)⁶⁰ foi o ourives mais conhecido neste couto mineiro, pelas visitas frequentes que aí fazia. Por sua vez, a exploração ilegal de estanho, no Minho, constituiu outra forma de rendimento aplicável em artigos de ourivesaria. Na década de 40 e 50 o preço por quilo deste minério era de 40\$00⁶¹, custando uma *medalha*, à época, 80\$00, sendo desta forma que muitas mulheres as adquiriram⁶².

Até à entrada em vigor do euro existiu, ainda, um outro tipo de comprador feminino nas feiras: a mulher emigrante. A percentagem de emigrantes em França revelou-se sempre muito elevada no Minho e Douro Litoral e todos os anos, no mês de Agosto, estes homens e mulheres regressavam às suas aldeias de origem. Durante este período o dinheiro corria fácil e muitas compras se efectuavam, incluindo ornamentos de ouro, comprando, alguns deles, peças de grande aparato quer para mostrar o seu poder económico recém-adquirido quer, ainda, para aforro. Porém, a dona de casa, à custa de bom governo, retirava mensalmente alguns francos às despesas do lar, e chegada a Portugal trocava-os por escudos. Beneficiando com o câmbio dispunha de dinheiro suficiente para pequenas peças em ouro para si e suas filhas. No momento em que esta vantagem cambial deixou de existir, as vendas de ouro foram afectadas.

⁵⁹ Informações de Miguel Tavares, da Póvoa de Varzim, e filho de Virgílio Tavares, dadas em 7.3.2014.

⁶⁰ Natural de Febres, Cantanhede. Inicia-se como ourives ambulante em 1932. Percorreu as feiras da Beira-Alta e Alto Douro, com especial incidência para os concelhos de Castelo de Paiva, Cinfães, Marco de Canavezes, Penafiel, Vila da Feira e Gondomar, concelho onde se veio a estabelecer, na década de 50, com ourivesaria, em Melres.

⁶¹ Aproximadamente 20 cêntimos do euro.

⁶² Maria de Lourdes Esteves Pires, natural de Dem, foi uma das mulheres que comprou a sua *medalha* com os proveitos desta actividade.

Na primeira metade do século XX, o mês de Agosto e a Páscoa constituíam as principais épocas de compras por parte das populações rurais, como se viu, e a partir dos anos 60 as visitas anuais dos imigrantes continuaram a fazer daquele mês um excelente período de negócios. Em 1974, através do Decreto-lei nº 372/74 foi instituído, com carácter de obrigatoriedade legal, o 13.º mês ou subsídio de Natal, criando-se, também o subsídio de férias, equivalente a metade da remuneração mensal, benefícios destinados ao funcionalismo público e que, em 1975, seriam estendidos a todos os trabalhadores. Estes dois períodos, caracterizados por um significativo acréscimo de liquidez junto das famílias menos abastadas, ajudaram a manter Agosto como um óptimo período de vendas, e colocaram o Natal no lugar que a Páscoa ocupou em décadas precedentes.

Os meses de Maio e Junho atraíam, também, algumas vendas, sobretudo de voltas, pulseiras, medalhas e relógios, que os padrinhos e os avós compravam para os seus afilhados e netos como prendas para a Primeira Comunhão e a Comunhão Solene, que tradicionalmente se realizam nos meses referidos.

As compras de ornatos em ouro efectuavam-se durante todo o ano, porém, as situações que apresentámos ilustram algumas das particularidades de vendas inerentes a este negócio. Deverá, ainda, ser referida a poupança sistemática e os sacrifícios que muitas mulheres fizeram, através das décadas, para conseguir dinheiro para o sempre desejado ouro, privando-se de outros bens, ou mesmo da própria alimentação.



Fig. 9 – Balança, caixa do dinheiro, caixa com pedras de vidro e livro de assentos utilizados nas feiras. Imagem cedida por Carlos Tavares.

4. A presença feminina na venda ambulante de artigos de ourivesaria

A presença isolada de mulheres no meio dos vendedores ambulantes não é um facto comum, mas elas também exerceram essa actividade. A carência económica resultante da viuvez, a necessidade de cobrar dívidas que clientes tinham para com os defuntos maridos e o desejo de um modo de vida melhor que aquele que lhes estava destinado, aliados a um carácter destemido, terão certamente sido os motores que provocaram o seu ingresso neste ramo.

Maria Arsénia Domingues Arneiro, de Mira, nascida na década de 30 do século XX, única rapariga e a irmã mais nova de vários rapazes, de profissão ourives ambulantes, dedicava-se à agricultura, mas, perante o sucesso de seus irmãos, e, também, para fugir ao trabalho do campo, enveredou pela mesma actividade, vendendo em feiras, mercados e porta-a-porta nos concelhos de Cantanhede, Mira e Figueira da Foz. Rosa da Encarnação, de Febres, adoptou este modo de vida após a morte do marido, que deixou muitos pagamentos por receber, no distrito de Leiria, vendo-se ela obrigada a cobrá-los. Nesse processo verificou que a venda de ouro se tornava mais rentável que o cultivo das terras, enveredando por esse ramo. Iniciou um filho na arte e passados uns anos abandonou o ofício, tendo regressado após o prematuro falecimento de seu filho. Introduziu um segundo filho nesse trabalho e abandonou definitivamente a *volta* na década de 60. Maria da Cruz, natural de Febres, Cantanhede foi outro caso de uma carreira notável como ourives ambulante. Nas décadas de 20 e 30 do século XX, percorreu o concelho de Castelo Branco, com incidência para as freguesias de Sarzedas, Tinalhas, Cebolais de Cima e Malpica do Tejo, levando o ouro, inicialmente, numa mala à cabeça. Com o desenvolvimento do negócio chegou a ter sete empregados por sua conta na *volta* da Beira Baixa, onde ainda existem pessoas que apontam o seu percurso de vida aos ourives actuais. Também na memória das gentes das localidades de Alcains, Monforte, Malpica e Cebolais de Cima, no concelho de Castelo Branco, ficou Rosa Curado de Oliveira, natural de Vilamar, Cantanhede, e ourives ambulante na década de 30 que, de mala à cabeça, calcorreou estas localidades, seus lugares de eleição⁶³.

Na primeira metade do século XX também encontrámos mulheres de outras regiões exercendo a profissão de vendedoras de ourivesaria, como foi o caso de Lucília Alcântara, que passou a desempenhar essa função após a

⁶³ Informações retiradas da investigação em curso sobre os ourives de Cantanhede realizada por António Pereira dos Santos.

morte do seu marido, vendedor da firma Ferreira Marques e Irmãos, e que fazia a praça dos Açores. Esta não foi a única mulher que desempenhou as funções de viajante de ourivesaria nas Ilhas, na primeira metade do século XX, pois, em 1944, uma outra exercia essa profissão, Alda Martinho, representando a casa Manuel Duarte, de Lisboa.

Também nas feiras a presença das mulheres se nota à frente de uma barraca de ourives, ainda que essa seja uma realidade do final do século XX. Casadas com um ourives de banca, algumas mulheres dedicam-se à venda de ouro nas feiras, encontrando-se principalmente nos casos em que a tradicional barraca foi substituída por uma autocaravana que se abre ao exterior, deixando ver o ouro a vender. Este tipo de solução é mais prático, pois não precisa de várias pessoas para montar a tenda nem de força física para carregar e descarregar os carros, daí ser preferido por mulheres, como é o caso de Maria da Conceição Freitas Santos, de Gondomar, proprietária da “Ourivesaria Sãozinha”, que de feira em feira, na sua carrinha, continua a tradição dos ourives feirantes.

Conclusão

Os ourives ambulantes e feirantes desenvolveram um importante comércio de ourivesaria do ouro durante todo o século XX, especialmente em zonas rurais. Nas suas malas, tendas ou barracas todas as classes sociais encontraram ornamentos que lhes satisfizessem os desejos, pois nelas se encontrava *tudo à medida das suas economias* [da mulher], *que os feirantes os trazem para todas as bolsas, desde a moça que só anda com as ovelhas, a fiar tomentos, desde o da pequerricha a servir só pelos usos, às ricas peças de família, múltiplas prendas desses casamentos ricos entre representantes de boas lavouras de fazendas a confinar*⁶⁴. Margarida Ribeiro⁶⁵, em 1965, ainda alude a ruas de ourives na feira de Barcelos onde de tudo se vende *até ao finíssimo ouro lavrado*. Porém, com o decorrer das décadas, a presença destes negociantes de ouro foi diminuindo, limitando-se, no presente, apenas a um reduzido número de ourives que continua fazer algumas das muitas feiras do Norte. Para Pierre Sanchis, é sempre surpreendente a presença de ourives nas feiras e mercados mais modestos, funcionando como *bancos populares ambulantes sempre abertos*

⁶⁴ Vd. AURORA, conde d' -*Esparsos, raros e inéditos do Conde d'Aurora*. Ponte de Lima: ADRIL, 2007, p. 333.

⁶⁵ Vd. RIBEIRO, Margarida - Notas e comentários sobre feiras e mercados. *Boletim da Junta Distrital de Lisboa*. 2.^{as}, 61-62 (1964), p. 17 (separata).

ao investimento de magras economias. Para o autor, a abundância de jóias expostas, sem protecção nem intervalo, espanta neste ambiente, pois, perto de humildes objectos quotidianos, que são as mercadorias comuns da feira, sobre panos pretos pendurados em tabiques, *o metal precioso compõe, sem transição, uma renda de sonho, sumptuoso e austero, ao mesmo tempo*⁶⁶.

As feiras tiveram um importante papel na vida económica das três empresas que acompanhamos. Contudo, pela década de 60 do século XX, no caso da Ourivesaria Tavares, a loja constituía a vertente mais importante das vendas. Mesmo assim, continuaram a estar presente nesses mercados até ao ano 2000, período já muito marcado pela insegurança dado o aumento de assaltos, razão que terá levado esta ourivesaria a acabar com o comércio ambulante. A diminuição das vendas e instabilidade provocada pelos crescentes assaltos a ourives levaram a que a Ourivesaria Neto, uma das maiores do Douro Litoral e Minho, deixasse esta vertente comercial no ano de 2010, fechando um ciclo de dezenas de anos nessa actividade. Quanto a Rui Magalhães, continua a “fazer feiras”, sendo um dos últimos representantes deste tipo de negócio outrora tão fecundo nas feiras nacionais, e mantendo a ligação do comércio ambulante com a disseminação da ourivesaria no território português.

⁶⁶ Vd. SANCHIS, Pierre – *Arraial: a festa de um povo: as romarias portuguesas*. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1992, p. 149.



Notícias



I – Dissertações

A) Dissertações de mestrado em Artes Decorativas defendidas

Coordenação do Mestrado: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

1) ANA RAQUEL LIMA VIEIRA

Título: “A Nova Estética da Veste Litúrgica: 1950-2005” (2 vols.)

Data de defesa: 21 de Maio de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Pedro Clementino Vilas-Boas Tavares (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Vogal Orientador: Prof. Doutor D. Carlos Alberto Moreira Azevedo (Faculdade de Teologia da UCP)

Classificação: Muito Bom (18 valores)

2) CARLOS NODAL MONAR

Título: “Policromia da talha barroca do noroeste de Portugal” (1 vol.)

Data de defesa: 30 de Maio de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Maria Luísa Reis Lima (Universidade Portucalense)

Vogal Orientador: Prof. Doutora Ana Calvo Manuel (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Muito Bom (18 valores)

3) MARIA JOANA SAMPAIO BELARD DA FONSECA

Título: “Os Azulejos dos Séculos XVII e XVIII no Convento de Nossa Senhora da Arrábida e nos Restantes Conventos da sua Província” (2 vols.)

Data de defesa: 31 de Maio de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Margarida Calado (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa)

Vogal Orientador: Prof. Doutora Maria Alexandra Gago da Câmara (Universidade Aberta)

Classificação: Muito Bom (18 valores)

4) **MARIA JOÃO BARBOSA DA COSTA**

Título: “Joalheria Contemporânea em Portugal” (2 vols.)

Data de defesa: 21 de Junho de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Vasco Afonso da Silva Branco (Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Bom com distinção (17 valores)

5) **FERNARDO CARLOS FERNANDES COUTINHO**

Título: “O uso dos objectos litúrgicos nos sacramentos do baptismo, da eucaristia, da confirmação e da unção dos enfermos” (2 vols.)

Data de defesa: 6 de Julho de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Pedro Clementino Vilas-Boas Tavares (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Vogal Orientador: Prof. Doutor D. Carlos Alberto Moreira Azevedo (Faculdade de Teologia da UCP)

Classificação: Bom com distinção (16 valores)

6) **CARLOS JOSÉ DE ALMEIDA FRANCO**

Título: “O Mobiliário nas Casas das Elites Lisboaetas nos Finais do Antigo Regime”¹

Data de defesa: 12 de Julho de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Joaquim Jaime Ferreira-Alves (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Muito Bom (19 valores)

7) **MARIA DE SÃO JOSÉ ROSÁRIO PINTO LEITE**

Título: “A Oficina Baganha e os Estuques no Século XX no Porto” (2 vols.)²

¹ Esta dissertação foi publicada, com adaptações, por FRANCO, Carlos de Almeida – *O mobiliário das elites de Lisboa na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

² Esta dissertação encontra-se editada pelo CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (vd. *infra*).

Data de defesa: 12 de Julho de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Maria Raquel Henriques da Silva (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Muito Bom (19 valores)

8) JOANA COELHO DA SILVA FEYO DE AZEVEDO

Título: “Mobiliário de Assento Romântico em Portugal” (2 vols.)³

Data de defesa: 23 de Julho de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Maria Regina Dias Baptista Teixeira Anacleto (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Muito Bom (18 valores)

9) IVETE DO CÉU RODRIGUES FERREIRA

Título: “Os Ratinhos: Cerâmica Portuguesa de Cariz Popular” (2 vols.)

Data de defesa: 25 de Julho de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Rui Sousa Martins (Universidade dos Açores)

Vogal Orientador: Prof. Doutora Maria Alexandra Gago da Câmara (Universidade Aberta)

Classificação: Muito Bom (18 valores)

10) MARIA DE CONCEIÇÃO PEREIRA DE FIGUEIREDO LOBO E SILVA

Título: “O traje civil em Portugal e na pintura: 1600-1680” (1 vol.)

Data de defesa: 26 de Julho de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Pedro Almeida Cardim (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

Vogal Orientador: Prof. Doutor António Filipe Pimentel (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Classificação: Muito Bom (18 valores)

³ Uma parte do 2º volume deste trabalho encontra-se publicada no nº 1 desta revista.

11) SUSANA PATRÍCIA GOMES FERREIRA

Título: “Da forma e da cor: representações do hábito das Ordens Mendicantes na Imaginária Barroca no Alto Minho Ocidental” (2 vols.)

Data de defesa: 8 de Outubro de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutor José Manuel Alves Tedim (Universidade Portucalense)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Vítor Teixeira (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Muito Bom (18 valores)

12) CRISTINA MARIA MALHEIROS DA SILVA CARVALHO

Título: “O Azulejo Publicitário em Lisboa: da 2.^a metade do Século XIX à II Guerra Mundial” (2 vols.)

Data de defesa: 18 de Outubro de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Luísa Capucho Arruda (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa)

Vogal Orientador: Doutora Maria Alexandra Gago da Câmara (Universidade Aberta)

Classificação: Muito Bom (18 valores)

13) TERESA MARIA SILVA TAVARES

Título: “*O Infante D. Henrique*. Um pacote português e os seus ambientes decorativos” (1 vol.)

Data de defesa: 22 de Outubro de 2007

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Maria Fernanda Pinto Basto (Escola Superior de Artes Decorativas Ricardo Espírito Santo Silva)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Muito Bom (18 valores)

14) HELENA MARIA AZEVEDO OSÓRIO

Título: “Ambientes Decorativos das casas nobres do Norte de Portugal” (2 vols.)

Data de defesa: 18 de Fevereiro de 2009

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Bom com distinção (17 valores)

15) MARIA JOÃO SANTOS NUENS PETISCA⁴

Título: “A laca de Cantão: Um estudo sobre biombos chineses de exportação nos séculos XVIII e XIX” (1 vol.)

Data de defesa: 12 de Novembro de 2009

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Alexandra Curvelo (Universidade Nova de Lisboa)

Vogal Orientador: Doutor Pedro Moura Carvalho (especialista convidado)

Classificação: Excelente (18 valores)

16) ROSA MARIA DOS SANTOS MOTA

Título: “O uso do ouro popular nas festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo” (2 vols.)⁵

Data de defesa: 18 de Novembro de 2009

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Maria Eduarda Ferreira Coquet (Universidade do Minho)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Excelente (19 valores)

17) TERESA MARIA PINTO TRANCOSO

Título: “Um estudo sobre a obra de António Maria Ribeiro: Cinzelador, ourives, escultor e desenhador portuense: 1889-1962” (1 vol.)⁶

Data de defesa: 4 de Dezembro de 2009

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Joaquim Azevedo (Presidente do Centro Regional do Porto)

⁴ A partir desta data foi aplicada a nova tabela de designações das notas das dissertações, seguidas da classificação numérica.

⁵ Esta dissertação foi publicada: MOTA, Rosa Maria dos Santos – *O uso do ouro nas Festas da Senhora d’Agonia, em Vila do Castelo*. Porto: UCE-Porto; CONP; CITAR, 2011.

⁶ Esta dissertação foi publicada: TRANCOSO, Teresa Maria Pinto – *António Maria Ribeiro: Cinzelador, ourives, escultor e desenhador portuense (1889-1962)*. Porto: UCE-Porto; CIIONP; CITAR, 2011.

Vogal Arguente: Prof. Doutora Maria Regina Dias Baptista Teixeira Anacleto (Universidade de Coimbra)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Excelente (19 valores)

18) ANTÓNIO HERLÂNDER FERNANDES ANTUNES MARTINS

Título: “Vidros com decoração incisa e outros produtos da Real Fábrica de Vidros da Marinha Grande: De 1747-1826” (2 vols.)

Data de defesa: 8 de Janeiro de 2010

Júri:

Presidente: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutor José Maria Amado Mendes (Universidade de Coimbra)

Vogal Orientador: Prof. Doutora Maria Alexandra Saramago Castelo Branco Trindade Gago da Câmara (Universidade Aberta)

Classificação: 18 valores

19) MARIANA RIBEIRO LOPES SOARES MENDES DA CUNHA MONTEIRO

Título: “Mesas de jogo rococó e neoclássicas em Portugal: 1750-1820”⁷ (1 vol.)

Data de defesa: 26 de Março de 2010

Júri:

Presidente: Prof. Doutora Ana Calvo Manuel (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutor António Filipe Pimental (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Excelente (18 valores)

20) PAULA ALEXANDRA ABREU MONTEIRO

Título: “Veludos lavrados dos séculos XV e XVI na paramentaria em colecções e acervos nacionais” (1 vol.)

Data de defesa: 22 de Setembro de 2010

Júri:

Presidente: Prof. Doutora Ana Calvo Manuel (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Pedro Eugénio Dias Ferreira de Almeida Flor (Universidade Aberta)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Excelente (19 valores)

⁷ Esta dissertação foi publicada: MENDES, Mariana Soares – *Mesas de jogo rococó e neoclássicas em Portugal: 1750-1820*. Lisboa: Scribe, 2010.

21) MARIA DA GLÓRIA MACEDO ROSAS DE SOUZA BRANDÃO

Título: A moda feminina no Porto na segunda metade do século XIX (1 vol.)

Data de defesa: 18 de Novembro de 2010

Júri

Presidente: Prof. Doutora Ana Calvo Manuel (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Agostinho Rui Araújo (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Vogal Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Classificação: Excelente (18 valores)

22) MARIA JOANA DE SIQUEIRA CASTRO E SOLLA CAMPELO

Título: Registos de santos em azulejos (c. 1700-1830): Fontes gravadas e distribuição em Lisboa (2 vols.)

Data de defesa: 3 de Dezembro de 2010

Júri

Presidente: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Ana Paula Rebelo Correia (Escola Superior de Artes Decorativas)

Vogal Orientador: Prof. Doutora Maria Alexandra Saramago Castelo Branco Trindade Gago da Câmara (Universidade Aberta)

Classificação: Muito Bom (17 valores)

23) ELSA FILIPE DE ANDRADE MURTA

Título: “A estética e a materialidade: A talha na Igreja de Santo Alberto em Lisboa” (1 vol.)

Data de defesa: 3 de Março de 2011

Júri

Presidente: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutora Maria Luísa Gonçalves Reis Lima (Universidade Portucalense)

Vogal Orientador: Doutora Maria de Fátima dos Prazeres Eusébio

Classificação: Excelente (18 valores)

24) ANA MARIA SEIXAS MAGALHÃES FERNANDES

Título: “O leque dos séculos XVIII-XIX nas colecções portuguesa” (2 vols.)

Data de defesa: 27 de Abril de 2011

Júri

Presidente: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP)

Vogal Arguente: Prof. Doutor Paulo Alexandre Simões Rodrigues (Universidade de Évora)

Vogal Orientador: Prof. Doutora Maria Alexandra Saramago Castelo Branco Trindade Gago da Câmara (Universidade Aberta)⁸

Classificação: Muito Bom (16 valores)

B) Projectos de dissertação de doutoramento em Estudos do Património, na área de Artes Decorativas (em curso)

1) MESTRE ANA CRISTINA MARQUES FILIPE

Tema: *A criação da joalharia em Portugal desde os anos 60 do séc. XX até ao início do séc. XXI*

Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Data de início: Junho de 2009

Bolsa: Fundação para a Ciência e Tecnologia

2) DR.^a RITA SOFIA CARLOS DA FONSECA

Tema: *A ourivesaria da prata em Lisboa no período rococó (1750-1790): Os mestres e as obras*

Orientador: Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Data de início: Julho de 2009

Bolsa: Fundação para a Ciência e Tecnologia

3) MESTRE CLÁUDIA EMANUEL FRANCO DOS SANTOS

Tema: *A obra de azulejaria de Jorge Rey Colaço: Vida e obra*

Orientador: Prof. Doutora Eduarda Maria Moreira da Silva Vieira

Co-orientador: Prof. Doutor João Manuel Mimoso

Data de início: Novembro de 2009

⁸ Sendo co-orientadora a Eng.^a Isabel Ribeiro.

II – Publicações

A) Coleção obras de Carlos da Silva Lopes

Edição: GEAD/CITAR

Coordenação editorial: Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Títulos publicados:



Estudos de História do Mobiliário (2004)



Estudos de História da Cerâmica (2004)



Estudos de História da Ourivesaria (2005)



Estudos de História da Pintura e da Gravura (2009), com prefácio do Prof. Doutor Vítor Serrão.

B) Coleção Uma iniciação a...

Edição: Parceria CITAR com a Livraria Civilização Editora

Coordenação editorial: Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Títulos publicados:



Ana Calvo

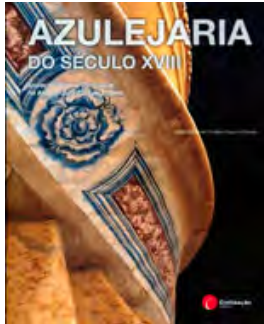
Técnicas e Conservação de Pintura (2006)



Miguel Cabral de Moncada

Peritagem e Identificação de Obras de Arte (2006)

B) Obra em parceria entre o CITAR e a Livraria Civilização Editora



Maria Alexandra Gago da Câmara

Azulejaria do século XVIII: Espaço Lúdico e Decoração na Arquitectura Civil de Lisboa (2007)

C) Colecção Artes Decorativas em Portugal

Edição: CITAR

Coordenação: Gonçalo de Vasconcelos e Sousa



Maria de São José Pinto Leite

Os estuques no Porto no século XX: A Oficina Baganha (2008)



Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

A joalheria no Porto ao tempo dos Almada (2008)

E) Revista de Artes Decorativas (n.ºs 1 a 5)**Índice da Revista de Artes Decorativas, n.º 1 (2007)****Editorial**

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Artigos

- a) Los tapices de Alfonso Quinto de Portugal o tapices de Pastrana
Victoria Ramirez Ruiz
- b) A policromia na faiança portuguesa de exportação no século XVII
Alexandre Nobre Pais
- c) Do “*lavor dos fios de marfim*” e do mobiliário de sacristia seiscentista
Cátia Teles e Marques
- d) O retábulo-mor da Igreja Matriz de Loures: uma obra emblemática do entalhador Bento da Fonseca Azevedo
Silvia Ferreira
- e) D. Joaquim Lourenço Ciais Ferrás de Acunha, um desconhecido arquitecto, “riscador” e organeiro do último quartel do século XVIII
Celina Bastos
- f) As elites femininas de Lisboa e o uso dos objectos na 2.ª metade do século XVIII
Carlos Franco

Nótulas

- a) Para o estudo do património do Comendador de Santa Maria de Pernes, D. Henrique de Portugal: a Carta de Partilhas de D. Ana de Ataíde (1626)
Maria Isabel Drumond Braga
- b) Rendas de cobalto. Motivo decorativo na faiança do século XVII
Paula Monteiro
- c) A Real Barraca no sítio de Nossa Senhora da Ajuda e as encomendas da Casa Real: alguns elementos para o seu estudo
Celina Bastos
- d) Apontamentos sobre o uso das madeiras em Portugal no século XVIII
Adelina Valente
- e) Sobre uma marca de ensaiador da prata de Guimarães
Manuela Alcântara Santos
- f) Actividade do ourives António Maria Ribeiro
Maria Teresa Trancoso

Documentos

- a) Inventário dos bens do 1.º marquês de Abrantes, D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses (1676-1733)
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- b) Inventário dos bens móveis de Rafael José da Cunha (1791-1868)
Alberto Tavares Barreto
- c) Mobiliário no Porto nos séculos XIX e XX, nos inventários orfanológicos
Joana Feyo de Azevedo



Índice da Revista de Artes Decorativas, n.º 2 (2008)

Editorial

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Artigos

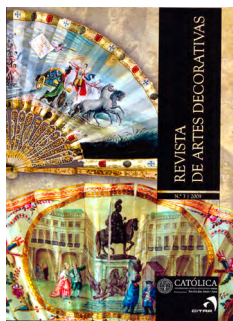
- a) Mármore em cerâmica: uma obra do escultor renascentista Bartolomé Ordoñez em Portugal
Pedro Flor
- b) “só para ostentação da magestade, e grandeza”: Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra
Teresa Leonor M. Vale
- c) Os apóstolos em prata para a Patriarcal de Lisboa: modelos de ourivesaria dos escultores José de Almeida (1708-1770) e Joaquim Machado de Castro (1729-1822)
Sandra Costa Saldanha
- d) Revestimentos decorativos tradicionais de cal e estuque em Portugal
Eduarda Moreira da Silva
- e) *Quelques petits souvenirs de Sèvres*. Elementos para o estudo do acervo cerâmico do Palácio Nacional da Ajuda
Cristina Neiva Correia
- f) O Naturalismo no azulejo publicitário: influências e particularidades
Cristina Carvalho
- g) Os interiores ecléticos da casa Barbot, em Vila Nova de Gaia
Maria de São José Pinto Leite

Nótulas

- a) Registos de santos em azulejo. Aproximação às fontes gravadas
Joana Campelo
- b) Contributo para o estudo do mobiliário de assento a partir da iconografia de “Santa Ana Mestra”
Rita Carlos
- c) Elementos para o estudo do ofício de lapidário no Porto no terceiro quartel de Setecentos
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- d) Técnicas e materiais em recibo e memória descritiva de Darnault Frères: uma encomenda de mobiliário da corte portuguesa (1785)
Adelina Valente
- e) Joaquim de Vasconcelos e o estudo das Artes Decorativas em Portugal: a cerâmica e o azulejo (1849-1936)
Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

Documentos

- a) Recheios de palácios lisboetas arrendados, no século XIX
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- b) Um olhar sobre a decoração e o efémero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino, o inventário dos bens do vice-rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do vice-rei D. Jerónimo de Azevedo em Goa, em 1612
Pedro Pinto



Índice da Revista de Artes Decorativas, n.º 3 (2009)

Editorial

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Artigos

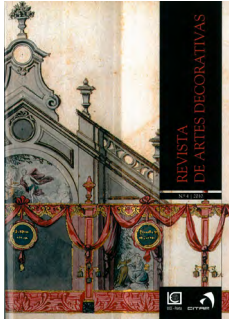
- a) A importância da Glíptica
Graça Gravinho
- b) Os testamentos dos contratadores do pau-brasil David Purry, Joseph Mellish e Gerard De Visme e algumas notas sobre a influência do mobiliário setecentista inglês em Portugal. O caso dos “leitões imperiais”
Adelina Valente
- c) Contributos para o estudo da colecção têxtil do Museu de Aveiro – Para-mentos de festa
Maria João Mota
- d) A “Casa da Cozinha”, em Lisboa, no século XVIII: móveis, recipientes e utensílios
Carlos Franco
- e) Ensaio sobre leques comemorativos portugueses
Paulo de Campos Pinto
- f) A família Dejanete: a marcenaria e a indústria dos mármore no Portugal de Oitocentos
Celina Bastos
- g) Paul Sormani e o estilo Luís XV. Os móveis preferidos da rainha D. Maria Pia
Maria do Carmo Rebello de Andrade
- h) O Infante Dom Henrique. Um pacote português e os seus ambientes decorativos
Teresa Tavares

Nótulas

- a) Inquisição e cultura material. Os inventários de bens e a joalharia no Brasil do século XVIII
Isabel M. R. Mendes Drumond Braga
- b) Definição de motivos decorativos em uso na Real Fábrica de Vidros da Marinha Grande (1769-1803): I – Redomas com pé e rosca ou rolha
António Antunes Martins
- c) Um colecionador exigente: António Anastácio Gonçalves (1888-1965)
José Alberto Ribeiro

Documentos

- a) A procissão do Corpus Christi e o resgate das relíquias para a Igreja de Nossa Senhora da Luz de Mazagão em 1677
Pedro Pinto
- b) O azulejo do século XVIII nos mosteiros de Santa Clara de Guimarães e de S. Bento de Viana do Castelo
Patrícia Roque de Almeida
- c) Elementos documentais para o estudo da talha da Igreja do Mosteiro de São Bento de Cástris, em Évora
Maria Teresa Canhoto Verão
- d) Traje na documentação da aristocracia portuguesa de Setecentos (I)
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- e) Cerimonial por ocasião da presença do conde de Bachi na Corte de D. José I
Maria Alexandre Trindade Gago da Câmara



Índice da Revista de Artes Decorativas, n.º 4 (2010)

Editorial

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Artigos

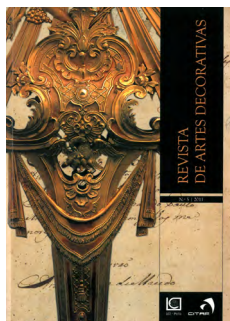
- a) A prata do solene aparato da coroa portuguesa (a partir da 2.ª metade do século XVIII). Identificação de um conjunto de 23 obras dos séculos XVI a XVIII
Maria do Rosário Jardim e Inês Libano Monteiro
- b) O “caso” Nunes. Notícia de uma família de ourives de origem portuguesa activa no *Settecento* romano
Teresa Leonor Vale
- c) A laca de Cantão: um estudo sobre biombos chineses de exportação nos séculos XVIII e XIX
Maria João Petisca
- d) A Corte Portuguesa de Setecentos e a joalheria: elementos para o seu estudo
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- e) Teares, fios e tecidos em viagem. Produções e exportações da Real Fábrica das Sedas para o Brasil (1734-1821)
Isabel M. R. Mendes Drumond Braga
- f) Bastidores de uma festa da Corte no Palácio de Queluz (1795): artistas e artesãos
Isabel Mayer Godinho Mendonça

Nótulas

- a) Cabeleireiros e Inquisição no Portugal setecentista
Paulo Drumond Braga
- b) Damião Pereira de Azevedo. Novos elementos sobre o entalhador e arquitecto portuense
Adelina Valente
- c) Nota breve em torno das pedras incolores na joalheria portuguesa dos séculos XVIII e XIX
Rui Galopim de Carvalho
- d) Reflexos do Historicismo no catálogo de vidros da Companhia Industrial Portuguesa
António Antunes Martins

Documentos

- a) Inventário medieval do Convento de São Domingos de Azeitão
Pedro Pinto
- b) Inventário quinhentista das igrejas de Santa Maria do Olival, São João da Praça, Santa Maria do Castelo, Santa Iria, Santa Maria de Pias e da Ermida de Santa Maria do Monte
Pedro Pinto
- c) Traje na documentação da aristocracia portuguesa de Setecentos (II)
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa



Índice da Revista de Artes Decorativas, n.º 5 (2011)

Editorial

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Artigos

- a) A conversão e reutilização de peças têxteis. Uma prática comum da sociedade quinhentista portuguesa
Maria João Pacheco Ferreira
- b) Novos documentos sobre as encomendas artísticas do 1.º marquês de Fronteira, D. João de Mascarenhas. Decorações, coleções e arquitectura nos palácios de Lisboa na 2.ª metade do século XVIII
Miguel Soromenho
- c) Roma em Lisboa: as artes decorativas no contexto das obras de arte enviadas da cidade pontificia para a capital portuguesa no reinado de D. João V
Teresa Leonor Vale
- d) O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa
Rosário Salema de Carvalho
- e) A prata elvense nas contribuições de 1807-1808 e 1834
Nuno Grancho

Nótulas

- a) A encadernação do foral de Viana da Foz do Lima, dado por D. Manuel a 1 de junho de 1512. Reflexões a propósito da sua reencadernação
Maria Margarida Cunha Seixas
- b) A evolução dos talhes do diamante do século XVI ao século XVIII em Portugal
Rui Galopim de Carvalho
- c) As pratas da princesa D. Isabel Luísa Josefa (1669-1690)
Isabel M. R. Mendes Drumond Braga
- d) Entre o trato e a bagagem: circulação de faiança entre Lisboa e Salvador da Bahia (séculos XVI e XVII)
João Pedro Gomes
- e) Paulo Mallet (1761?-1844), ourives francês com fábrica de bijuteria na Rua Áurea, em Lisboa
Maria Luísa de Sousa Vilarinho Pereira
- f) Utilidade e gosto nas viagens reais: escrivãzinha de viagem de D. Pedro da casa Alphonse Giroux
Maria João Botelho Moniz Burnay

Documentos

- a) Visitação do convento e mosteiro de Santos (Lisboa) em 1513
Pedro Pinto
- b) Inventário do Hospital de Todos-os-Santos (Lisboa) em 1564
Pedro Pinto
- c) Inventário e partilhas dos bens do Dr. António Gomes Rodovalho, do Desembargo do Paço (1603)
Pedro Pinto
- d) O azulejo e a encomenda no século XVIII
Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

F) Matrizes da investigação em Artes Decorativas (I a V)



1. Matrizes da Investigação I

Direção de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Nota Prévia

Joaquim Azevedo

Introdução

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Estudos

- a) Ditames do gosto setecentista: o negociante de grosso trato Nicolau Raposo do Amaral, de Ponta Delgada, e as Artes Decorativas
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- b) Álbuns ingleses de ferragens para mobiliário do acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto
Adelina Valente
- c) *En los vasos de Lisboa, Que hoy llevan por todo el orbe*. Resistência e identidade. A produção cerâmica de Lisboa no século XVII sobre o domínio filipino
Alexandre Nobre Pais
- d) O quarto de dormir e as Artes Decorativas em Lisboa: 1750-1830
Carlos de Almeida Franco
- e) Os azulejos de Jorge Rey Colaço no Hospital António Lopes, na Póvoa de Lanhoso
Cláudia Emanuel Franco dos Santos
- f) A joalharia em Portugal nos anos 60 do século XX
Cristina Filipe
- g) As rainhas D. Maria Pia e D. Amélia e o traje feminino em Lisboa: 1860-1910
Ivete Ferreira
- h) A palavra e o gesto: os púlpitos da Igreja do Espírito Santo de Arcos de Valdevez
Maria Lúcia Afonso
- i) A arte dos estuques nas casas burguesas do Porto Romântico
Maria de São José Pinto Leite
- j) A capela da Casa de Santo António de Britiande, em Lamego
Pedro Vasconcelos Cardoso
- k) Alguns ourives da prata de Lisboa e a sua obra rococó
Rita Carlos
- l) Senhoras Ouradas do Norte de Portugal
Rosa Maria dos Santos Mota



2. Matrizes da Investigação II

Direcção de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Introdução

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Estudos

- a) Legados humanos e devocionais: Artes Decorativas nos testamentos lisboetas da segunda metade de Setecentos
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- b) A produção de desenho miúdo: um problema “graúdo” da cerâmica do século XVII
Alexandre Nobre Pais
- c) As capelas particulares de “Obra de Arte Total” dos arceprestados de Lamego e Tarouca
Pedro Vasconcelos Cardoso
- d) A sala de jantar nas casas de Lisboa: 1750-1825
Carlos de Almeida Franco
- e) Problemas de identificação de madeiras do mobiliário setecentista português: análise botânica e designações comuns
Adelina Valente
- f) Credências e mochos setecentistas do Convento de S. Gonçalo de Amarante: arte e conservação
Daniela Coelho
- g) Influências europeias na prataria rococó lisboeta
Rita Carlos
- h) Motivos ornamentais nos estuques de edificios nortenhos: séculos XIX e XX
Maria de São José Pinto Leite
- i) A publicidade e o uso de objectos de ouro popular na primeira metade do século XX
Rosa Maria dos Santos Mota
- j) A joalharia em Portugal nos anos 70 do século XX
Cristina Filipe



3. Matrizes da Investigação III

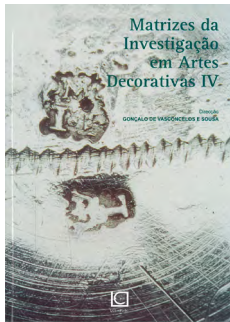
Direcção de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Introdução

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Estudos

- a) Uma loja de tecidos em Ponta Delgada, nos finais do século XVIII
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- b) Materiais utilizados na cerâmica lisboeta seiscentista
Alexandre Pias
- c) Os frontais de altar das capelas particulares dos arceprestados de Lamego e Tarouca
Pedro Vasconcelos Cardoso
- d) Prataria religiosa rococó em lisboa
Rita Carlos
- e) Mobiliário setecentista do Palácio dos Condes de Anadia, em Mangualde
Adelina Valente
- f) Os salões das elites de Lisboa dos finais do Antigo Regime
Carlos Franco
- g) Materiais e técnicas de policromia de um leito neoclássico
Daniela Coelho
- h) Vivências burguesas e estuques na Avenida da Boavista, no Porto
Maria de São José Pinto Leite
- i) Maria Elvira Freitas Pacheco: um caso pontual no feminino na produção e comercialização de ourivesaria no Porto do século XX
Rosa Maria dos Santos Mota
- j) A Nova Joalheria em Portugal nos anos 80 do século XX: Parte I
Cristina Filipe



4. Matrizes da Investigação IV

Direcção de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Introdução

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Estudos

- a) Os tectos das capelas particulares dos arceprestados de Lamego e Tarouca
Pedro Vasconcelos Cardoso
- b) Policromia ou laca: imprecisões recorrentes na terminologia de acabamentos decorativos
Daniela Coelho
- c) O rococó lisboeta na prataria do serviço de bebidas
Rita Carlos
- d) Duas agendas manuscritas anglo-portuguesas, a xiloteca de José Aniceto Raposo e as madeiras para mobiliário nos finais do século XVIII
Adelina Valente
- e) O cordão e o colar de contas na ourivesaria popular portuguesa
Rosa Maria dos Santos Mota
- f) A Nova Joalheria em Portugal nos anos 80 do século XX: Parte II
Cristina Filipe



5. Matrizes da Investigação V

Direcção de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Introdução

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Estudos

- Reflexões em torno das fontes para o estudo das Artes Decorativas: a propósito dos bens móveis de um Administrador do Tabaco da ilha de São Miguel (1803)
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
- O azulejo na construção de ambientes decorativos dos séculos XVII e XVIII
Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara
- Da cozinha ao quarto: definição e ambientes na Lisboa do século XVIII e início do século XIX
Carlos Franco
- Os interiores régios de D. Maria I a D. Maria II
Celina Bastos
- Interiores autênticos nos grandes palácios dos finais da Monarquia
Anísio Franco
- A explosão ornamental nos ambientes do período romântico: o mobiliário e o interior doméstico
Pedro Bebiano Braga
- Design e interiores em Portugal: 1900-2010
Rui Afonso Santos

G) Outras Publicações



Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
(Coordenação)
– *Actas do II Colóquio Português de Ourivesaria* (2009)



Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
– *Arte e Sociabilidade no Porto Romântico* (2009)

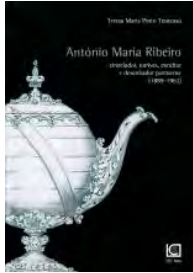


Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
– *Percurso da Joalharia em Portugal: Séculos XVIII a XX* (2010)



Alberto Pimentel –
O Porto há 30 anos (2011)

H) Publicações do CIONP – Centro Interpretativo da Ourivesaria do Norte de Portugal



TRANCOSO, Teresa Maria Pinto – *António Maria Ribeiro: ourivesaria, ourives, escultor e desenhador português (1889-1962)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.



MOTA, Rosa Maria dos Santos – *O uso do ouro nas Festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.



SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Coleção de jóias do Museu dos Biscainhos*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.



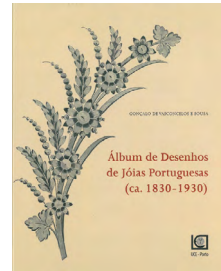
PEIXOTO, Rocha – *As filigranas*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.



MOTA, Rosa Maria dos Santos – *Glossário do uso do ouro no Norte de Portugal*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.



SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *O livro de desenhos de jóias de José António Mourão (1792-1856), da Rua das Flores, no Porto*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.



SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Álbum de desenhos de jóias portuguesas (ca. 1830-1930)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.



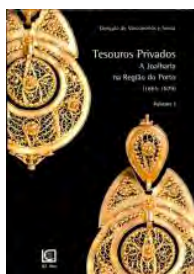
SANTOS, Manuela de Alcântara – *Talheres de prata de Guimarães: séculos XVIII e XIX*. Porto: UCE-Porto: CIONP; CITAR, 2012.



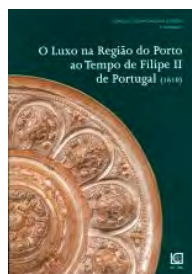
MOTA, Rosa Maria dos Santos – *A minha avó tinha um tesouro*. Porto: UCE-Porto: CIONP; CITAR, 2011.



VIEIRA, Eduarda, coord. – *Manual de boas práticas: conservação de peças de ourivesaria em instituições religiosas*. Porto: UCE-Porto: CIONP; CITAR, 2012 (textos de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Eduarda Vieira, Luís Efraim Casanovas, Leonor Sá, Belmira Maduro, Laura Castro).



SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Tesouros privados: as jóias na região do Porto (1865-1879)*. Porto: UCE-Porto: CIONP; CITAR, 2012.



SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – *O luxo na região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. Porto: UCE-Porto: CIONP; CITAR, 2012 (textos de José Ferrão Afonso, Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Celina Bastos, Hugo Miguel Crespo e Paula Monteiro).



SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Dicionário de ourives do ouro, cravadores e lapidários do Porto e de Gondomar (1700-1850)*. Porto: UCE-Porto: CIONP; CITAR, 2012. 2 vols.

DVD

O ouro nas Festas de Viana do Castelo, coord. de Rosa Maria dos Santos Mota.
Filigranas de Gondomar e Póvoa de Lanhoso, coord. de Rosa Maria dos Santos Mota.

